أما بعـــد

قراءة النص - 4 -!

● بمشيئة الله تعالى، فمع صدور «**علامات**»، الجزء «51»، نبدأ ملتقى الحلقة الرابعة، من برنامجنا السنوي: «قراءة النص»، وعنوان هذه الحلقة الجديدة: «مسيرة الشعر في السعودية»، وقبل اليوم قدمنا ثلاث حلقات من هذا الملتقى، كان آخرها: «الترجمة»، عبر محاور متعددة، وقد اشتمل الجزء «48» من **علامات** على محصلة ذلك الملتقى.. وكان عنوان الحلقة - الثانية - من برنامجنا: «النقد العربي عبر مسيرته التاريخية».. أما عنوان الحلقة الأولى فكان أربعة محاور، هي القراءة الأدبية البلاغية، الاجتماعية، والتاريخية، وقد أفرزت نحو «1200» صفحة، صدر بها الجزء «44» من **علامات**.

ونتطلع إلى أن ملتقانا اليوم، سيكون فيه سعة للمشاركين والمشاركات، وأن أسماءً جديدة سيتاح لها المشاركة، وهي أسماء طلائعية ينتظر لها مستقبل مشرق إن شاء الله في مجال الدرس الأدبي، من خلال هذه المشاركة وأمثالها، التي يبرز فيها الأكاديميون من خلال دورهم المتجدد في ساحة النقد والدراسة، وكان لابد من إعطاء فرص للطلائع الجادة، لكي تمارس دورها عبر ما يقدمه نادينا.

إننا ننهض بهذا العمل، الذي يضيف دروساً جديدة في ساحة الأداء الأدبي والثقافي، في نشاط متجدد سنوي، يشبه حلقات مهرجان مؤتمر الأدباء، الذي كان يقام في الوطن العربي، وقدمت بلادنا حلقتين عبر أربعين سنة خلت، كان الثاني في شهر شعبان 1419هـ، تحت مظلة جامعة أم القرى، كما كان الأول في مكة، وكانت الجامعة يومئذ جزءاً من جامعة الملك عبدالعزيز.. ولا أزعم أن ملتقانا يعدل مؤتمر الأدباء الموسع، غير أن تجدد حلقات مشروعنا سنوياً وتنوع الطرح في كل ملتقى، ربما يجعل هذا العمل يرقى إلى سلم مؤتمر للأدباء هنا أو هناك.!

ولعل جنوح نادينا إلى تكوين: «جماعة حوار»، الذي بدأ قبل أشهر ومتصل عمله، أتاح لشرائح من المثقفين والمثقفات أن يشاركوا في طرحه الذي عني بالرواية المحلية منذ عام 1960م.. وأرجو أن يتاح لهذه الجماعة المتحفزة، أن تقدم المزيد من النشاط المتنوع، الذي يهم المواطن والمواطنة، من خلال معالجة المشكلات التي تشغل بال الأمة، وأن دور المثقف التصدي بعقلانية إلى المعالجة الحادة والإلقاء بالحلول، التي تنهض بالحياة العامة، مضياً إلى الارتقاء، وهو هدف الناهضين والمتطلعين إليه في أوساط المجتمع، ذلك أن الحياة عمل يحفه صدق وإخلاص ونية.. والله المستعان.

رئيس التحرير

يقول الأستاذ الكبير علي أدهم[1]:.!

«الروايات التاريخية ليست تاريخاً خالصاً، مُحققاً، يرجع إليه ويُوثق»، ولكنها مع ذلك تستمد مادتها من التاريخ، وتؤثّر بدورها في فهمنا له، وطريقتنا في عرض حوادثه، وأعظم الروايات التاريخية وأدلّها على قوة الخيال، وإجادة البحث، لا تُغني غناء التاريخ، ولا تقوم مقامه، وقد لا تتناول حوادثه المأثورة إلاّ عرضاً، وقد تُحاول أن تصف مواقف معينة، تُشبه ما ورد في التاريخ، ولكنها ليست المواقف التاريخية بنصها وفصها، وخيرها وشرها، وقد تعرضُها عرضاً بلاغياً؛ وتُفسّرها تفسيراً فنياً؛ يلائم أهداف الرواية التاريخية؛ ويوافق وضعها وجوّها».

ومعنى هذا الكلام أن كاتب الرواية التاريخية، لا يتقيّد بأحداث التاريخ تقيّداً دقيقاً، وإنما يعيش في جوه فقط، ليرسم الإطار العام، ولعلنا لسنا مطالبين بأن يكون ملزماً كل الالتزام بهذه الأحداث، فقد يُغيّر في أسماء بعض الأبطال، وقد يُضيف شخصيات خيالية لم تكنْ من قبل، لتزيد في إيضاح المعاني التي يريدها.

وشوقي، رحمه الله، قد ألّف مسرحيته الباقية (مجنون ليلى) فصوّر البيئة العربية البدوية في صدر الإسلام تصويراً رائعاً، وأضاف من الشخصيات الخيالية حوار الشخصيات الواقعية، ما زاد الرواية الشعرية تأثيراً وجاذبية، والناقد المُنصف يرى ذلك ويشاهده متى كان مُلماً بأحداث التاريخ العربي في مصادره المعتمدة.. ولكننا مع وضوح ذلك وضوحاً بيّناً، نجد النقاد يختلفون فيما بينهم حول صنيع شوقي.. ففريقٌ يؤكد أنه التزم بالواقعية دُون أن يخرج من حقائق التاريخ، وبين هؤلاء الدكتور

محمد غنيمي هلال، حيث يقول في كتابه «ليلى والمجنون»[2]. «وقد حرص الحرص كله، أن ينقل لنا الروايات المختلفة التي نقرأها في كُتب الأدب». ثم يقول بعد ذلك «ويتجلّى لنا كيف كان شوقي خاضعاً لما رُؤي عن قيس تطبيقاً منه لما يدينُ به بين مراعاة حوادث التاريخ، تلك المراعاة التي تأثّر فيها بأصحاب المذهب الواقعي من الفرنسيين». أما الفريق الآخر فيرى أن شوقي تجَاوزَ حوادث التاريخ في مواقف كثيرة، ولم يتقيّد بما دوّنه المؤرخون عنه، وكان عليه أن يلتزم بهذه الأحداث كما وردتْ في مصادرها المعروفة.. ومن هؤلاء الأستاذ توفيق أحمد البكري حيث يقول بعد أن تَحدث عن بعض مواقف الرواية:

«والمسرحية سواءُ اقْتَبَستْ فكرتها وشخوصها من (الأساطير) أو التاريخ، أو من أي موضوع اجتماعي أو سياسي، وجب أن تظل **شُخُوصُها كما هي** دون تبديل في الشخوص أو التاريخ، أو تشويه الأسانيد، **إلا إذا لزم ذلك**، وقد يُمكن التجاوز عن عثراتٍ صغيرة في شُخوص شوقي؛ **فقد جَرَفَه** وألهاه عن دقة حبكها حَداثةُ عهده بالتأليف المسرحي».

ومعنى هذا أن الأستاذ البكري يخالفُ رأي الأستاذ على أدهم الذي أشرْنا إليه آنفاً، «إذ يرى أنّ شخصيات المسرحية التاريخية يجب أن تظل كما هي، دُون تبديل في الشخوص أو التاريخ أو تَشويه الأسانيد، هذا من ناحية، كما يرى أن شوقي قد جَرفه التيار وألهاهُ فوقع في عثراتٍ كثيرة لم يتقيّد فيها بأحداث التاريخ».!

نحن إذاً أمام رأيين مُختلفين، رأي الدكتور محمد غنيمي هلال، الذي يرى أن أمير الشعراء قد التزم التزاماً واقعياً بأحداث التاريخ.! ورأي الأستاذ توفيق أحمد البكري، الذي يَرى أنه تجاوز هذه الأحداث.! وقد صدرت دراساتُ جامعية تترددُ في الحكم حول هذه الناحية، فَباحثٌ يرى أن شوقي قد التزم، وباحثٌ يرى أنه لم يلتزم، وكلٌّ يستند إلى رأي

سابق قاله ناقدٌ من قبل، ورغم أن المسرحية في أيدينا، وكذلك كُتُب التاريخ في أيدينا، غير أني أستطيع أن أؤكد قبل أن نصدر حكماً، لأن ذلك لا يكفي ولا يجدي، لأن المؤرخين يؤكدون - أن لا كلمة أخيرة في التاريخ -، ذلك أن الرواة عبثوا بالتاريخ وكل ما وجدوه أمامهم مكتوباً، أو مروياً بالمشافهة، حتى أحاديث رسولنا صلى الله عليه وسلم، غزاها الكذب، وقد قال صلى الله عليه وسلم: «من كذب عليَّ متعمداً فليتبوأ مقعده من النار»، وتفسير الكتاب العزيز غزته الإسرائليات والخرفات، ولم يسلم من العبث والافتراء والتحريف إلا الكتاب العزيز، الذي حفظه الحق، فقال: **﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون﴾**.

إن الرواة والمزيفين، نراهم في كل عصر ومصر يعبثون ويزورون، وفي العصر الحديث الذي نعيش فيه، نرى أحداثاً وقعت لكن الآراء تختلف فيها اختلافاً كثيراً لا حدود لها، والسامع والقارئ لا يدريان من يُصدق ومن يُكذب..؟ إذاً فالحقيقة في هذه الأمور التاريخية وغيرها غائبة، ولا سبيل إلى الوصول إليها، مهما قلنا ومهما فعلنا، والصحيح فيما نقرأ ونسمع شيء نسبي!. وأنا أعجب ممن يتصدرون للكتابة التاريخية، يتجاسرون، فيقطعون بآرائهم، كأنهم شهود على العصر، وحتى الشاهد على العصر، ينسى ويخطئ، والتاريخ الصحيح بقياس مسطري في أكثره لا يكون إلا أحد مقولتين: مع أو ضد.. ولعل المتصدرين في شارع التاريخ يقفون فيه - بالعرض -، وفيهم من هو أسوأ من حاطب ليل، وهم محتاجون من يحدّ من غلوائهم، التي لا سند فيها ولا دليل ولا حجة، حتى لا يتجرأوا، على إصدار أحكام واهية، يدافعون عنها بحدة وصوت مرتفع، وهم أشبه بالمحامي الذي يقف في محكمة، يدافع عن قضية خاسرة، وهو مدرك لذلك، ولكنه ينافح ويكابر ويغالط، بشتى الأساليب الملتوية الباطلة التي لا تجدي، لأنها خاوية من أجل أن يقلب الحق باطلاً، وحسابه على الله..!

وقد وجَدتُ أن أمير الشعراء، قد التزم بالأحداث وذلك من خلال ما وجد أمامه في كثيرٍ من المواقف، وخالفها في بعض المواقف، فروايةُ الأغاني بالجزء الثاني تُسيطر على شوقي، سيطرةً تكاد تكون تامة في أكثر المواقف، وهُنا يكون شوقي موافقاً لأحداث التاريخ، ولكنّه تجاوز الأغاني، في مواقف أخرى، سأعرض لها بشيء من تفصيل.

أما القصة في مضمونها التاريخي «فمؤداها أن قيس بن الملوح أحبّ ليلى العامرية، وقد بادلته هذا الحب واعترفت به، ولكنَّ أمرها قد شاع، فرأى والدها أن يرفض زواج قيس بها، جرْياً على عادة العرب حين يأبون أن يقترن الحبيبُ بحبيبته كي لا يرجُف بهما الناس، ثم زوجها إلى رجل من ثقيف فَحزن قيسٌ حُزناً شديداً أفْقده عقله؛ حتى عُرف بمجنون ليلى، فكان يهيُم في الصحراء عارياً، ولا يلبس ثوباً على جسده، وقد ألفَتْه الوحوش، وجعلت تتقرّب إليه ولا تنفر منه، كما أن الشفاعات الكثيرة التي تقدّم بها الأمراء إلى والد ليلى، قد قُوبلت بالرفض التام، وكانت العاقبة أن مات قيس فبكتْه ليلى».

هذا جوهر القصة وإذا أردنا أن نتحدث عما وافق فيه شوقي أحداث التاريخ، فإننا نضطر إلى نقل معظم المسرحية وهذا غيرُ معقول، ولكننا سنتحدث عما خالف فيه شوقي هذه الأحداث، لا لنعدّ ذلك مأخذا عليه كما فعل الأستاذ توفيق أحمد البكري، وهو باحثٌ عربي كبير من باحثي السودان، بل لنقول إن شوقي تمتّع بالحرية الفنية، التي تُتيح للقاص أن يضيف، وأن يحذف كي يرسم الجو العام للقصة، كما أشار إلى ذلك الأستاذ علي أدهم، وبهذا المنحى العملي نرد على الذين قالوا إن أمير الشعراء، قد التزم بالنص التزاماً واقعياً وفي طليعتهم الدكتور محمد غنيمي هلال.

وما نحسب أن ما ظنه بعضهم عيباً أخذه على شوقي في هذه

المسرحية من ابتداعه شخصيات خيالية، أضافها إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية لهذه القصة الرومانسية التاريخية، إلا أنه عمل حميد يحسب له في معايير الفن الأصيل، وليس عليه، ذلك أن جميع الشعراء الذين مارسوا الكتابة المسرحية عن شخصيات تاريخية مرموقة ومعروفة، من مختلفي الأمم والشعوب الأوربية ابتدعوا شخصيات خيالية كتلك التي ابتدعها شوقي في مسرحيته، ليضيفوها إلى الشخصيات التاريخية الحقيقية، ولعلنا واجدون ذلك في مسرحيات شكسبير أمير الشعر الإنجليزي التي كتبها عن كليوباترا ويولس قيصر والملك إدوارد وريتشارد الخامس، وكذلك عند الشاعر الفرنسي راسين وسواهما من عمالقة الشعر المسرحي العالمي. بل إن بعض الدارسين يذهب إلى القول إن الالتزام الحرفي الصارم بالشخصيات التاريخية موضوعي الحدث في المسرحية، هو من صميم عمل المؤرخ، لا يدخل في معايير الإبداع عند الشاعر المسرحي.

وسأحاول هنا أن أبيِّن بعض المواقف التي خالف فيها شوقي المأثور من الروايات التاريخية، معلناً مقدار توفيقه في العمل المسرحي مخالفةً لا مُوافقة .!

ففي المشهد الأول من الفصل الأول؛ نجد شوقي قد اختار شخصيةً ليس لها علاقة بالمجنون وليلاه ، وهي شخصية قيس بن ذريح عاشق لُبنى المشهورة.. وصحائفُ التاريخ تؤكد أن القَيْسيْن - وإن عاشا في عصر واحد - لم يتقابلا، ولم يعرف أحدهما الآخر معرفة شخصية، ولكن شوقي جاء بابن ذريح من المدينة ليُجلسه في خيمة ليلى بنجد، وليجعله مدار سمر حلو يدور حول العشق والبادية والحضر.!

وأنا أرى أن شوقي كان موفقاً في هذا، فقيسُ بن ذريح بحياته الغرامية المعروفة، يُمثّل قيس بن الملوح، وكأنّهما في مأساة الغرام الدامية

قاسمٌ مشترك.. ولقد رحّبت ليلى بقيس ترحيباً حاراً، تجلّى في قول شوقي على لسانها هي وبعض صواحبها.

أيا ابنَ ذُريحٍ لقيْنا الغمام وطافت بنا نَفحاتُ النبي

ويمضي سؤالٌ وجواب في سمر حلو مستعذب؛ حتى يحين حديثُ قيس بن الملوّح؛ فيحاول ابن ذريح أن يجذب قلبَ ليلى، فهو يقول مخاطبا لها:

أرسلني قيسٌ فلو أخبرتني متى مَتى بأمرِ قيس يُعتنى؟
بُعتنا نخافُ أن يَجل خَطبه وتبلغَ البلوى بقيسٍ المدى
وقيسُ ياليلى وإن لم تجهلي زينُ الشباب وابن سيدِ الحمى
لم ندرِ في حيِّك أو حَيِّه فتىً حكاه نسباً ولا غِنى
ولا جمالا! وَهُنا (ياليلُ) ما ترين أنتِ لا الذي نحن نرى

وهنا تظهر ليلى غاضبة فتقول: «فيم هذا الكلامُ يا بن ذريح؟» فيرد عليها ابن ذريح قائلاً: «اتقِ الله واقصدي في التَجنّي!».

وبعد أخذٍ ورَد يُصرّح فيه ابن ذريح؛ بأن ليلى تظلم قيساً وتتجنى عليه؛ لكنها تثوب؛ فتقول:

أنا أولى به وأحنى عليه لو يُداوى بَرحمتي والتَحَنّي
يَعلم الله وحده ما لقيسٍ مِن هوىً في جوانحي مُستَكِنِ
أنا بين اثنتين كلتاهما النارُ فلا تلمني ولكن أعِنّي
بين حرصي على قداسة عرضي واحتفاظي بمن أحب وضَنّي
صُنتُ منذ الحداثة الحبَّ جَهْدي وهو مستهْتَرُ الهوى لم يَصُنّي

قد تغنّى بليلة الغيلِ ماذا كان بالغيل بين قيسٍ وبيني
كلُّ ما بيننا سلامٌ وردٌّ بين عينٍ من الرفاق وأذنِ
وتبسّمتُ في الطريق إليه ومضى شأنه وسرتُ لشأني

أقول إن شوقي كان موفقاً وهو يُوجّه حديث ليلى إلى قيس بن ذريح، لأنّه هو الآخر عاشق وهو أدرى بحال الحب، وليس ينكر لقاء الأحبّة، ولعل هذا ما جعل شوقي يحرص على أن يكون قيس بن ذريح بين شخصياته.

وبهذه المناسبة أقولُ، إن عزيز أباظة في مسرحيته «قيس ولبنى» قد استلهم شوقي هذا الحديث، فجمع بين قيس بن الملوح وقيس بن ذُريح في نجد، وساق في ذلك أبياتا رقيقة قال فيها:

لك الشرف المنفوسُ يا نجد والسنا لقد جمع القيسين واديك يا نجد

وإذاً فمخالفة شوقي للواقع التاريخي، أضافت حرارة للقاء، وأضافت للقارئ شخصية حبيبة مثل شخصية ابن الملوح..! كما جعل وجود قيس بن ذريح في المشهد الأول حيوية وانشراحاً، وهذا مما يُحسب للشاعر الكبير.

وقد خالف شوقي مرةً ثانية؛ حين استعار قصة عرّاف اليمامة من قصة عاشق آخر؛ هو عروة بن حزام؛ لأن أبا عروة حين وجَد ابنه هائماً في الحب وقد كاد يفقد عقله؛ استدعى عرّاف نجد وعرّاف اليمامة كي يفحصا أمره؛ وقد اجتهدا في الرّقية وفي الشراب، فلم يبلغا شيئاً مما يريدان.. وظلّ عروة هائماً في حُبه، ولكنه كان عاقلاً في شعره، حين صوّر هذا الموقف تصويراً دقيقاً فقال:

جعلت لعرّافِ اليمامة حُكْمه وعرّافِ نجدٍ إن هما شَفَياني

فقالا نعم تَشفي من الداء كلّه وقاما مع العُوّاد يَبْتَدِرانِ
فما تركا من رُقيةٍ يعلمانها ولا شربةٍ إلا وقد سقَياني
وما شفيا الداءَ الذي بيَ كلَّهُ ولا ادّخرا نُصحاً ولا ألواني
وقالا شفاك الله، والله ما لنا بما حملت منك الضلوعُ يدانِ

وقد أخَذ شوقي الخيط من هذه القصة؛ فجعل عرّاف اليمامة يُداوي قيساً ويخترع له دواءً هو الغذاء من شاة، وأمَر أن تُشوى ويتلو العرّاف عليها الرّقية، وقال هي الدواء الذي يُنجي المحبّ من عذاب الحب.! يقول شوقي:

لقد مرّ عرّاف اليمامة بالحمى فما راعنا إلا زيارتُه صُبحا
طوى الحيَّ حتى جاء عن قيس سائلاً وأظهرَ ماشاء المودةَ والنصُّحا
ولاحت له شاةٌ جَثومٌ بموضعٍ تَخيَّلها ظلاً من الليل أوجُنحا
فقال اذبحوا هاتيك فالخيرُ عندها فقام إليها يافعٌ يُحسن الذبحا
فقال انزعوا من جُثة الشاة قلبها فلم نألُ قلبَ الشاة نزعاً ولاطرحا
فلما شويناها رَقى بعزائمٍ عليها وألقى في جوانبها الملحا
وقال اطلُبُوا قيساً فهذا دواؤه كأني به لما تناوله صَحّا

وكانت النتيجة كنتيجة عروة، إذ لم يَشف الدواء مريضَ الحب.. على أن شوقي قد أحسن التخيّلَ حين اختار شاةً وطلب ذبحها وأمر بشوائها؛ وقال إن الخير عندها، وألقى الرّقيات والعزائم عليها.. ويبدو أن هذه كانت عادة البدو، فشوقي أحسن تمثيل البيئة تمثيلاً جيداً؛ ولا يضيره أن يذكر عرّاف اليمامة، لأنّ عرافاً غيره كان سيَحلّ محلّه؛ سواءٌ كان من اليمامة أو من غيرها، وبذلك نرى شوقي قد أضاف للقصة مدلولاً آخر؛ يرسم ملامح البيئة أجمل تمثيل.

على أنّي أرى شوقي في بعض الأحيان يخالف الواقع لغير مَغْزى واضح، وهذا ما أعجب له، فقد جعل أمير الصدقات ابن عوف شفيع قيس إلى والد ليلى، مع أن رواية الأغاني جـ 1 ص 166 ترى أنّ ابن عوف قد حاول ذلك، ثم تراجع حين علم تَشدُّد والد ليلى؛ وخاف أن تُخفق وساطته فرفض الذهاب، وحاول أن يسترضي مجنون ليلى؛ فأمر له بعدة قلائص، ولكنه رفضها مستنكراً، وقال في ذلك:

رددت قلائص القرشيّ لما بدا لي النقضُ منه للعهودِ
وراحوا مُقْصَرين وخلّفوني إلى حُزْنٍ أعالجُه شديدِ

ثم بعد عام جاء نوف بن مُساحق وقام بالوساطة ؛ وذهب إلى والد ليلى، ودار بين نوفل وبينه تحاورٌ تحدّث عنه شوقي، ولكنّه نسبهُ إلى ابن عوف.

وقد بدأ ابن عوف حديثه مُترضّياً مجنونَ ليلى؛ فهو يقول له:

لا تكتئب وتعال ياقيسُ استرح مما تُكابِد في الهوى وتلاقي

فيرد عليه قيس قائلاً:

هل أنت آسٍ يا أميرُ جراحتي أم أنت مِن سحر الصبابة راقي
قل للخليفة يا ابنَ عوفٍ في غدٍ مَنْ ذا أباحَ له دَمَ العشاق
هَدَرت حُكومتُه دمي فتحرّشتْ بدمٍ على سيف الجفون مُراق

ويمضي الحوار جيداً رائعاً، وينتهي إلى أن يصحب ابُن عوف قيساً إلى منازل ليلى.

ويعلم القوم أنّ ابن عوفٍ قد جاء يَشْفَع لقيس، فيَذهبُون إلى والد ليلى، وهم يقولون:

شيخَ الحمى لا تضْعُفِ ولا تردَّدْ وَقِفِ
ذُدْ عن عقيلة الحمى وامنعْ حياضَ الشرف
ليس ابنُ عوف في الذي سَعَى له بالمُنْصف
أبالأمير بعدما أجارَ قيْساً تحتفي؟
لا تخشَ بأسَهُ ومن رجاله لا تَخَفِ
نحن كعثمانَ وليلىَ بيْننا كالمُصحَف

ويسمع ابن عوف الضّجةَ؛ فيعلم الخبر، حين يَرى القوم في السّلاح، ويضطرُّهُ الموقف إلى أن يلين في الخطاب؛ فيقول:

عامرُ يا أجاودَ البطاحِ وأسْمَحَ الناس بُطونَ راحِ
مالي وللسّيوف والرماحِ ضيفٌ أنا، وما من السّماحِ
رَدُّكَ وَجهُ الضيف بالسلاحِ ما جئتكمْ يا قومُ للكفاحِ
بل جئتُ للتوفيق والإصلاحِ

إذاً، فاختيارُ ابن عوف لا يُغيِّر شيئاً من التأثير الشعري، لو جاء مكانَه الشّفيع الحقيقي نَوفَل بن مساحق، ومَنْ يدري.. لعلّ أمير الشعراء قرأ روايةً لا نعرفها نحن، تُثْبت أنَّ ابن عوف كان الشفيع، على عكس الرواية المشهورة، وهذا مَحْضُ احتمال.. أما الذي خالفَ فيه شوقي واقع الحبيبين مخالفةً صريحة، فهو ذهابه إلى أنّ ليلى ماتت قبل قيس، وأن قيْساً هُو الذي رَثاها وبكى عليها بكاءً عجّل بوفاته، وربّما رأى أمير الشعراء أنّ التأثير النفسيّ الذي يتجلّى في فجيعة العاشق، سيكون أشْعل حرارةً في الموقف، وأشدَّ تأثيراً في نفْس المشاهد، والقارئ، فاختار أن تكون ليلى هي الفقيدة المُرثاة.! ولا شك أن وَفاتَها كما صَوَّرها شوقي

ستكون زلزالا مُروِّعاً ينزل بقلب الشاعر المسكين، ومن الحيَل الشعرية التي اخترعها شوقي، ذهابُه إلى أنّ أصدقاء قيس أخفوا عنه مَوْضع قبرها، فعرفه هو بوَحْي إلهامه، وقال من قصيدة باكية، حين وقف على قبرها:

عرفتُ القبورَ بعَرْفِ الرياح ودلّ على نفسِه الموضعُ
كَشكْلى تلمَّسُ قبْرَ ابنِها إلى القبْرِ من نفسِها تُدفعُ
هداها خيالُ ابنِها فاهتدت وليلى الخيالُ الذي أتْبعُ
لنا الله يا قلبُ، ليلاي لا تجيبُ وليْلايَ لا تَسْمعُ!
فُجِعنا بليلى ولم تكُ تَحسبُ يا قلبُ، أنّا بها نُفْجع

ثم (يقترب من القبر باكياً فيكبّ بوجهه على القبر) ويقول:

أعينيَّ هذا مكانُ البكاء وهذا مَسيلُكِ يا أدْمُعُ
هُنا جِسْمُ ليلى، هُنَا رسمها هُنا رَمَقي في الثّرى المُودعُ
هُنا فمُ ليلى الزكيُّ الضّحوكُ يكاد وراء البِلى يَلمعُ
هنا سِحرُ جفْنٍ عَفَّاهُ الترابُ وكان الرُّقى فيه لا تَنفعُ
هُنا مِن شبابي كتَابٍ طواهُ وليْسَ يُباشِره البَلقعُ
هنا الحادثاتُ، هنا الأملُ الحلوُ يا ليلُ والألمُ المُمْتِع

وقد رأى بَعضُ النقاد أن تكون هذه الأبيات هي الخاتمة، ولكن شوقي أطال الكلام في حديث آخر، كما أخذ عليه قوله (الألم الممتع)، لأنّ الألم لم يكن ممتعاً أبداً عند قيْسٍ بالذات، بل كان كُلّه حسرات وزفرات.!

ومّما خرج فيه شوقي عن المدلول التاريخي، أنه أتى بالحسين بن علي رضي الله عنهما وركبه، واصفاً قافلةً تسير، ولها حُداءُ وحنين فسأل السائلون عنها، فقيل إنها للحسين بن علي.

يقول شوقي؛ على لسان حادي القافلة:

يا نَجْدُ خُذْ بالزمامْ	**ورَحِّبِ**
سِرْ في ركاب الغمامْ	**ليثربِ**
هذا الحسين الإمامْ	**ابنُ النبي**
النّور في البيد زادْ	**حتى غَمَرْ**
أخْذُ الحَيا في الوهاد	**أخْذُ القمر**
أخْذُ جمالَ البَواد	**زَيْن الحضر**

ثم يقول بعد ذلك، على لسان أحد المتحدثين:

هذا إمام العَرب	**هذا الحسينُ ابن النبي**
هذا الزكيُّ ابنُ الزكيِّ	**الطيِّبُ ابنُ الطيبِ**
عَارَضَنا الحُسيْنُ في	**طريقه ليثرب**
هذا سنا جَبينِه	**ملءُ الوهاد والرُبى**
قدْ جل حاديه جَلا	**ل القارئ المُطربِ**

يقول الأستاذ توفيق أحمد البكري في بحثه عن شوقي: «ومنْ الأغلاط التاريخية في الرواية حادثةُ الحسين بن علي، الذي جاء شوقي بركبه في ثَرى نجْد ، لأنّ الحسين قد قتل في أوّل خلافة يزيد بن معاوية في المحرّم لسنة 61هـ وابنُ عوف، أو نوْفل بن مُساحق توليا الأمر سنة 64هـ، فلم يكن الحسين إذاً حيّاً يُحدَى ركْبه، بل مات قبل الحادثة[3]».. وكان لشوقي أن يجيئ بأيّ رجل من ذرّية الحسين أو الحسن ابني علي إذ كان لهم من تَعظيم أو تبْجيل الناس ما للحسين والحسن، رضي الله عنهما، ولكنّ شوقي أراد أن يُصوّر العراكَ السياسي العنيف القائم أنذاك

بين آل البيت والأمويين، وأن يُعطي صورة واضحة المعالم لما كانت عليه الحال السياسية والتحزب.

وبعـــد:

فمسرحيةُ مجنون ليلى في رأي كثير من النّقاد، هي أبرعُ مسرحيات شوقي الشعرية، لأنّها تمس عاطفةً حية تملأ قلوب الناس والمحرومين من العُشاق؛ حين يقرأونها، فيجدون مشاعرهم مسطورة في ثنايا الفصول والمشاهد، وحَسْبُ شوقي أنّه أول من أدْخل المسرح الشعريّ الحقيقي في أدبنا الحديث.

وقبل أن أختم هذا الحديث، فإني أشير إلى أن مسرحية «مجنون ليلى» هي المسرحية الوحيدة، التي ترجمت إلى اللغة الإنجليزية، وقد مضى على ذلك خمسون سنة، وقد ظهرت لها ترجمة إيطالية في الخمسينات، كما قال الدكتور صالح جواد الطعمة في كتابه: «في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب»[4].. ثم محاولة للسيدة - زاسكين -، لترجمة مسرحية «كيلوباترا».. إلى الإنجليزية، كما ذكر «لاندو»، في كتابه عن المسرح والسينما عند العرب، لكنها لم تلق اهتماماً ذا قيمة، ولم يعلق عليها إلا عدد قليل من المعنيين، كالمستشرق - جب -، وأحد كتّاب مجلة العالم الإسلامي في الولايات المتحدة.. أما الكاتب الإنجليزي «بربور»، فلم يذكر في دراسته عن المسرح العربي في مصر، سوى قيام الأستاذ «اربري»، بترجمة مجنون ليلى، نشرها في مصر، وقد خصص صفحات للمسرحية، واستشهد ببعض مقاطع منها[5].

المصادر والمراجع

*) هذا الحديث أُلقي في مركز حمد الجاسر الثقافي بالرياض بتاريخ 1424/11/9هـ الموافق 2004/1/1م.

1) مجلة الثقافة - 1951/9/3.

2) ليلى والمجنون للدكتور محمد غنيمي هلال، ص 63.

3) مجلة الثقافة - 1941/9/25م.

4) هذا الكتاب صدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، في رجب 1424هـ، سبتمبر 2003م.

5) المصدر السابق.



1. تقديم:

أشكر الزملاء الأعزاء الساهرين على إنجاز المشروع النقدي الأدبي العربي من خلال السهر على إصدار مجلة «**علامات**»، في شخص الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، على مراسلتهم إياي للمشاركة في هذا العدد «التقييمي» لتجربة المجلة والتكريمي بمناسبة مرور اثنتي عشرة سنة على صدورها. إن الحرص على هذا التقليد: التوقف للتقييم والتكريم خير دليل على رغبة القيمين على المجلة على الاستمرار والتقدم نحو الأفضل والأحسن من خلال الاطلاع على وجهات نظر المشاركين في المجلة ككتاب وقراء في الوقت نفسه من جهة وعلى آراء قرائها من جهة أخرى.

جاءت مجلة **علامات** في بداية التسعينات من القرن العشرين لتعلن بدون مقدمات بلاغية طنانة، أنها مجلة «النقد الأدبي». وبالنظر إلى الطاقم الذي يشرف عليها ومنذ العدد الأول يتبين للقارئ اللبيب والمتتبع أنها فعلاً تريد أن تكون إضافة نوعية تعزز الرصيد النقدي العربي الذي كان قيد تحول هام سواء على مستوى جدته النظرية أو عدته المنهجية. فهل حققت **علامات** ما جاءت لتضطلع به، ضمنياً، وتسهم في تجديد الوعي النقد الأدبي العربي وتعزز الرصيد الذي بدأ يتشكل فعلاً منذ بداية الثمانينات؟ وماذا أضافت إلى مجال النقد الأدبي من حيث قضاياه النظرية وإشكالاته المنهجية في علاقته بالنص الأدبي من جهة أولى، وفي طبيعته التي ترمي تجسيد خصوصيته وجدواه، وتحدد وظيفته في المجال الأدبي الخاص والثقافي العام من جهة ثانية؟

ذلك ما نروم تلمسه من خلال هذه الدراسة التي تبغي الوقوف عند المنجزات، وتتساءل عن المعوقات التي تحول دون تطور الممارسة النقدية العربية لتكون رائدة على مستوى النظر والعمل.

2. السياق الثقافي والإعلامي العربي:

خلال مرحلة التسعينات كان النقد العربي قد عرف تحولاً كبيراً سواء على مستوى لغته الواصفة أو كيفية تعامله مع النص أو ترسانته الاصطلاحية بالقياس إلى ما كان عليه الأمر قبل ذلك. كان وقتها بدأ يتجاوز مرحلة التذبذب التي هيمنت طويلاً بين تجديد أدواته وتصوره للنص الأدبي من منظور يعنى بالكشف عن الأشكال والتوقف عند مستوى تحليل التقنيات الموظفة في النص الأدبي، وبين تلك الأطروحات التي هيمنت خلال السبعينات وما بعدها بقليل والتي كانت تجعل وكدها تتبع دلالات النص الأدبي وصلاته بالبنيات الاجتماعية والسياسية.

كانت المجلات الأدبية على وجه العموم وقتها موزعة بين الاتجاهين «المتقاطبين»، وبدأت تفرز المجلات التي تعنى بوجه عام بتجديد الرؤية الأدبية والوعي النقدي. يمكن في هذا النطاق أن نشير إلى مجلة «فصول» المصرية التي اضطلعت منذ صدورها في مطلع الثمانينات بتحمل عبء هذا التحول والانخراط فيه. ولعبت دوراً كبيراً في هذا النطاق من خلال أعدادها الخاصة التي جاءت لتعكس بداية هذا التحول على صعيد النقد الأدبي من المنظور المصري لأن أغلب الإسهامات في البدايات كانت لأقلام مصرية. وكانت تسير في هذا الركب مجلات أخرى جاءت لتعزز هذا التوجه الجديد في مسار النقد الأدبي، ولتخوض سجالات مع التصور التقليدي الذي لم يعد قادراً على تجديد أدوات أو تطوير منهجيته وأساليبه. نذكر هنا بعض المجلات التي ساهمت في مد هذا التوجه بأقلام

جديدة وتصورات مباينة لما كان مهيمنا قبل الثمانينات. نجد من بين هذه المجلات: مجلة «مواقف» و«الفكر العربي المعاصر» (باريس) و«كتابات معاصرة» (بيروت) و«دراسات لسانية وسيميائية» (فاس) وأخريات في مختلف البلاد العربية،،، كانت هذه المجلات تختلف من حيث طبيعتها، وموقع الخطاب النقدي الجديد فيها ونوع الأسماء المشاركة فيها. كما كانت تختلف من انتظام صدورها واستمرارها، كما كانت هناك مجلات ثقافية عامة تسير في الاتجاه نفسه بكيفية أخرى وهي تحتضن إسهامات النقد الأدبي الجديد في توجهاته الأدبية مثل مجلة «الأقلام» العراقية، و«الطريق» و«دراسات عربية» اللبنانيتين و«أدب ونقد» المصرية، ومثل مجلات اتحادات وروابط الكتاب والأدباء العرب بحسب الأقطار التي تنتمي إليها أو مجلة الاتحاد العام للأدباء العرب: الباحث العربي، الأديب المعاصر، المسار، آفاق، كلمات،،،

كان التوجه النقدي الأدبي الجديد قيد التبلور، وفي بدايات تفاعله مع الإنجازات النقدية الجديدة في فرنسا خاصة (مع البنيوية والسيوميوطيقا الأدبية ومختلف النظريات التي باتت تتبلور في الدراسات الأوربية والأمريكية الجديدة: نظريات النص والتناص والتلفظ وتحليل الخطاب،،،). جاءت هذه المجلات لتعكس ما يمور في الساحة النقدية الأدبية العربية من «اجتهادات فردية» و«متفرقة» في هذا الاتجاه، وكان يتحقق كل ذلك بحسب كل مجلة وخصوصيتها: فنجد الدراسة الأدبية الجديدة إلى جانب المقال المترجم في الاتجاه نفسه إلى جانب تقديم كتاب جديد أو محاولة تقريب بعض المصطلحات النقدية الجديدة التي تظهر في الدراسات الغربية. كما كانت تظهر بعض السجالات بين الفينة والأخرى حول مصداقية هذه الدراسات وهي تعكس هذا الاتجاه النقدي الجديد كما يتحقق في الكتابات العربية.

لكل هذه الاعتبارات وسمنا المرحلة (الثمانينات) بأنها مرحلة التذبذب والبحث الدائم من أجل تعزيز هذه الممارسة النقدية الجديدة في مختلف تجلياتها على ما بينها من تمايز عام لأن ما يوحدها هو فقط هاجس التجديد وتجاوز ما كان سائداً خلال السبعينات وما قبلها.

في هذا السياق الثقافي والنقدي العام الذي كان يحذوه هاجس أساس يوحد المسار ويبقيه في الآن ذاته مفتوحاً على الاحتمالات والاختلافات تأتي مجلة «**علامات**» لتكون مجلة النقد الأدبي بدون نعت يميزها أو يعلن انتماءها. لكن يتبين لنا منذ العدد الأول أنها جاءت لتترك للممارسة وحدها، ولنوع المشاركات التي عملت على التعامل معها في البداية تحديد المسار، والانخراط في التوجه العام الذي يتحرك في نطاقه النقد العربي «الجديد» وهو محمل بكل رغبات التجديد والتجاوز.

وإذا كان تجديد الخطاب النقدي لايمر دائماً عبر قناة إعلان «التجديد» أو «هوية المغايرة»، فقد مارست المجلة دورها «التجديدي» عبر معانقتها واحتوائها على الخطاب النقدي الذي يتميز بـ«الجدية». وكانت هذه لعمري السمة التي طبعت المجلة في أعدادها خلال السنوات الأولى بصورة قوية، وخلال السنوات الأخيرة بصورة أقل على نحو ما سنبين. فكانت من ثمة «مجلة النقد الأدبي» الجاد والرصين، وبذلك كانت أيضاً، مجلة التجديد المستمر والمراهن على التطور ومواكبة التجديد لأن التجديد بدون جدية وهم، ومثل حبل الكذب يؤول إلى زوال.

توقفت العديد من المجلات التي أشرنا إليها أعلاه، أو قل بريق بعضها الآخر، وتعذر انتظام بعض ثالث، لاعتبارات لامجال للخوض فيها هنا. لكن «**علامات**» استمرت إلى الآن مجلة النقد الأدبي الجاد والجديد في الوقت نفسه. وكل من يريد التأريخ لحركة النقد العربي الجديد لايمكنه سوى التوقف عند تجربة «**علامات**» ليجدها فعلا صدًى عميقاً وصادقاً

للحركة النقدية الأدبية العربية في مختلف تجلياتها قوة وضعفاً، سلباً وإيجاباً، بحثاً دائباً ومتواصلاً، وتكراراً وتوقفاً غير قادر على الإعلان عن العجز عن المواكبة والتطور. ويعد هذا في رأيي مؤشراً على نجاح تجربة المجلة في الاضطلاع بمهمتها مادامت قد تمكنت خلال مدة طويلة في أن تكون هذا «الصدى» الذي يمثل الفكر الأدبي العربي المعاصر في أبهى صوره، وأدق تفاصيله. ومعنى ذلك بعبارة أخرى، نجاحها في أن تحقق كونها «مجلة النقد الأدبي» العربي.

فما هي المقومات التي أعطت المجلة هذه الخصوصية، ومكنتها من تحقيق هذا الدور المتميز ؟ ذلك ما سنحاول تبينه من خلال النقطة التالية.

3 – أدوار وإنجازات:

1.3. الانتظام:

هناك عدة مقومات ساهمت في طبع تجربة «**علامات**» بالسمات التي حاولنا تسطيرها أعلاه، وعلى رأسها الانتظام. لقد راكمت المجلة خلال اثنتي عشرة سنة خمسين عدداً، أي بمعدل أربعة أعداد في السنة. وهذا هو الرقم المثالي بامتياز لأي مجلة فصلية. إن «**علامات**» بهذا الانتظام من المجلات العربية النادرة التي حافظت على انتظامها منذ صدورها، ولو على الأقل من حيث الأعداد: قد تتأخر أحياناً قليلة جداً عن موعدها، وقد نجد أحياناً أخرى أعداداً سميكة وضخمة جداً (ولا سيما الأعداد الأخيرة).

لقد لعب الانتظام دوراً كبيراً جداً في إعطاء المجلة طابع الاستمرار والحضور الدائم. وتحقيق هذا البعد، وهو ليس هيناً دائماً، كفيل بجعلها أبداً على صلة بالكتاب والقراء على السواء. فيتم انتظارها، وتتبع تواريخ ظهورها. وحتى الكتاب الذين يمكن أن ينقطعوا عن التواصل معها

لظروف خاصة بهم، يعاودون التعامل معها كلما سنحت الفرصة ماداموا يرون بأم أعينهم حرصها على مواصلة المسير، وكذلك الشأن مع القراء الذين يرون في استمرارها دليلا على جديتها، ولاسيما حين تكون مضامين الأعداد دالة على ذلك. إن من كبريات عوائق الإعلام الثقافي العربي المكتوب عدم الانتظام الذي يؤدي إلى انعدام التواصل، وبالتدريج يؤدي ذلك إلى التأثير على الاستمرار. وهذا ما نجحت منه مجلة «**علامات**» بسبب إصرار الساهرين عليها، وعلى رأسهم الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين، من جهة، ووفاء المتعاملين معها كتاباً وقراء.

2.3. تعايش الأجيال:

لا يلعب الانتظام دوراً هاماً في بقاء المجلة واستمرارها فقط، ولكنه أيضا يلعب دوراً كبيراً في استقطاب أجيال جديدة من الكتاب الذين يترعرعون في نطاق التحولات التي يساهم فيها المشروع والتي تجري أمام أعينهم على الساحة الثقافية وهم قيد التشكل، ومع تطورهم الذاتي تراهم يضطلعون بدورهم في الانخراط في المشروع عينه كباحثين ونقاد. وذلك على اعتبار أن أي مجلة لا يمكنها أن تراهن أبداً على المساهمين الذين واكبوا المشروع لحظة تأسيسه. ومعنى انخراط أجيال جديدة من الباحثين والنقاد في المشروع ذاته أن المجلة وهي تستمر في العطاء تستوعب مختلف الفعاليات التي واكبت العمل وهي في مرحلة التلقي، وتنتقل مع الاستفادة، واستمرار المشروع إلى الإنتاج، وهكذا دواليك.

لاحظت من خلال متابعتي لمجلة **علامات** أن الكتاب الذين نشروا فيها أعمالهم منذ بداية صدورها، مايزال العديد منهم حاضرين فيها بإسهاماتهم ودراساتهم، كما أن آخرين من جيل جديد التحقوا بها، وقد انصرمت أعوام على الصدور، ينخرطون فيها ويواصلون نشر أبحاثهم فيها

بين الفينة والأخرى. ويبين لنا هذا بالملموس تعايش أجيال من الباحثين والدارسين في مجال النقد الأدبي.

إن وراء هذا التقليد الجديد الذي دشنته تجربة «**علامات**» إرادة قوية، وعزيمة صلبة، ورؤية عميقة إلى خصوصية واقع النقد الأدبي العربي، ورغبة أكيدة في الاضطلاع بدور ما في الارتقاء به إلى مستوى أحسن. وهذا ما جعلني أرى في المجلة «الصدى» المناسب الذي يعكس واقع النقد العربي.

3.3. المبادرة:

ما كان ليتحقق من منجزات في مسيرة المجلة لولا ذهنية «**المبادرة**» **الفعالة** التي تطبع سلوك ورؤية المسؤولين عليها. وتتمثل هذه المبادرة في الاستكتاب والاتصال المباشر بالكتاب في عين المكان لأخذ قرارات جديدة تدعم مسار المجلة وتطور صيرورتها. ولا يمكن اتخاذ القرار الملائم للتطور بدون الاستشارة والتعرف على آراء الكتاب والمثقفين والقراء على السواء. وأنوه في هذا النطاق بزيارة العمل التي قام بها الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين إلى المغرب في أواخر التسعينات، على ما أذكر، واتصاله بي وبغيري من الكتاب والمثقفين المغاربة في مختلف المدن المغربية. لقد أبان الأخ أبو مدين في هذه الزيارة عن رغبة المجلة في التطور، وذلك بالاستماع إلى المقترحات المختلفة البناءة التي تدعم تصور المجلة وتصب في اتجاه بلورة طموحها المتمثل في الارتقاء بها إلى المستوى الأحسن. ولقد أثمرت هذه النقاشات، وظهر بعضها على صفحات المجلة، وبقي بعضها الآخر معلقاً ربما لاعتبارات خاصة تتجاوز إمكانات المجلة. وسأحاول في النقطة الأخيرة «ملاحظات ومقترحات» أن أبين بعض هذه الملاحظات التي سبق لي أن طرحت على الأخ أبو مدين، وعن لي

بعضها الآخر من خلال الأعداد الأخيرة، أو من خلال تدارس بعضها مع الأستاذ سعيد السريحي في أحد الملتقيات العربية.

تبين هذه المبادرة وجهاً آخر للحوار والاستشارة بصدد مسيرة المجلة. وهي تكشف بالملموس حرص المسؤولين على المجلة على إشراك أكبر عدد من المنخرطين في المجال النقدي الأدبي في وضع التصورات الملائمة لتجاوز العقبات التي تحول دون تواصل مختلف الأطراف المساهمة في المشروع الثقافي الهام كل حسب موقعه. وما التوقف بهذه المناسبة للاستماع إلى مختلف الآراء حول المجلة والنقد الأدبي في آن سوى دليل على ذلك.

يبرز وجه آخر للمبادرة في صورتها الداعية إلى الحوار والانفتاح على مختلف الآراء فيما يمكن تسميته بالاجتهاد.

4.3. الاجتهاد:

يبدو الاجتهاد واضحاً في الرغبة في تجاوز كون المجلة هي فقط صندوق بريد يتلقى المواد التي تصلها من قبل الكتاب. ويتجسد بوضوح في إقبال المجلة، من خلال المشرفين عليها أحياناً، في تنظيم لقاءات مع نخبة من النقاد في بلد عربي معين (تونس، سوريا) ومن خلال الحوار المفتوح بين هؤلاء النقاد من خلال أسئلة محددة ودقيقة ، نتبين صور النقد الأدبي في القطر العربي المحدد. كانت هذه التجربة هامة جداً، لكنها للأسف حسب علمي، لم يتم الاستمرار فيها، ولم تتسع لتشمل أقطاراً عربية أخرى. وحبذا لو يتم ترهين هذه المبادرة وتعميمها في الأعداد القادمة من المجلة لأنها بكل تأكيد ستساهم في تقريب وجهات النظر داخل المشتغلين بمجال النقد الأدبي سواء داخل القطر الواحد أو خارجه في الأقطار العربية الأخرى. وليس من الضروري تقريب وجهات النظر، إذ إن

لإبراز الاختلاف هو وجه آخر من وجوه التقارب الممكنة داخل مساحة النقد الأدبي العربي الشاسعة.

5.3. الحوار:

جاءت مجلة **علامات** مشروعاً طموحاً لاستقطاب مختلف التصورات والإنجازات النقدية العربية الجادة، ويبرز ذلك في كونها فتحت صفحاتها للحوار والنقاش سواء لما ينشر من دراسات وكتب. وهذا الحوار هام جداً لتطوير المشروع النقدي العربي إذ بدونه لا يمكن للمشروع تجاوز مرحلة الحماس الخاص بالباحث أو الناقد لأن الحوار يبين النقائص المصاحبة لأي عمل كيفما كان نوعه أو شكله. وفي هذا النطاق أنوه بتجربة المجلة في فتح الحوار والنقاش حول مشروع الأستاذ الفاضل عبدالله الغذامي، والذي أبان الحوار حوله أن فعالية النقد الأدبي لا يمكنها أن تتحقق على الوجه الأمثل بدون الاستماع إلى مختلف وجهات النظر. وآمل أن توسع المجلة هذه الفكرة (الدعوة إلى النقاش بصدد مشروع نقدي محدد بغض النظر عن المناسبة) وهناك أسماء عربية عديدة يمكن اقتراحها في هذا الصدد (محمد مفتاح، صلاح فضل، جابر عصفور، عبدالله إبراهيم، سيزا قاسم، نبيلة إبراهيم،...)، وأن تضطلع المجلة بدورها (المباردة) عن طريق استكتاب المختصين والمهتمين.

إن الاستكتاب وجه أساس من وجوه التطور والحفاظ على المستوى والارتقاء به نحو الأفضل. ولقد نجحت الأعداد التي مارست المجلة فيها الاستكتاب سواء في الأعداد الأولى أو الحوار مع عبدالله الغذامي، أو في إنجاز كتاب الرياض حول الناقد نفسه.

كل المقومات التي أشرنا إليها أعلاه، وهناك غيرها، ساهم بشكل كبير في طبع مجلة «**علامات**» بميزات ذات خصوصية جعلتها فعلاً، كما أتصور، صدى النقد الأدبي العربي المعاصر. لكن أي مشروع كيفما كان

مستواه ونتائج حرصه على النجاح يظل قابلاً لأن نسجل بصدده ملاحظات ونقدم بشأنه اقتراحات لاتقلل من قيمته، بل على العكس تدعمها وتثمنها، ونرى أن الوقوف على ما أنجز، في غياب مبادرات للتطوير والتجاوز، لا يمكن إلا أن يسلم المشروع إلى عدم تجاوز ما تحقق في فترة خلت، وعدم القدرة على المسايرة والارتقاء إلى مستوى آخر.

4. ملاحظات واقتراحات:

نجمل مجموع الملاحظات التي تكونت لدينا من خلال متابعة المجلة عبرالتوقف على النقاط التالية:

1.4. من الاستكتاب إلى الاستقبال:

تمر أي مجلة من مرحلتين اثنتين في تاريخها . ففي لحظة الصدور تعمد إلى الاستكتاب لضمان المساهمين الذين يدشنون افتتاح مسيرتها. ومن خلال نوعية النقاد المساهمين في الأعداد الأولى نتبين ضمناً أو مباشرة توجه المشروع والغايات التي جاء لتحقيقها. غير أنه مع الصيرورة وتحت ضغط المواد التي تتوصل بها المجلة في حال توفيقها، كما هو شأن **علامات**، تتحول إلى صندوق بريد يستقبل ما يرد عليه. صحيح تصاحب عملية الاستقبال هاته عملية الفرز، وذلك بناء على الحدود الدنيا التي تتوافق واتجاه المجلة. غير أنه في عملية الاستقبال هاته تصبح المجلة خاضعة لما تتوصل به ولاسيما عندما لايكون البديل المستحب لديها متوفراً في وقت ما، فيكون الجاهز والمقبول على حد ما، هو الذي يحدد مواد أعدادها ومحتوياتها في غياب تدقيق مسبق للعدد في ضوء ما سبق من الأعداد أو ما سيأتي منها. وهنا يتقلص دور هيئة التحرير بحيث لا يتعدى تقديم المواد والتصحيح ومتابعة الإجراءات التقنية التي لا تنتهي، والتي لا يقدر صعوباتها إلا من خبرها.

عندما تصل المجلة إلى هذا المستوى في تاريخها الذي يقل فيه تدخل طاقمها لتسطير مواد الأعداد المقبلة، والبرمجة البعيدة، والتقويم الدائم لما صدر من أعداد، وممارسة التوجيه عن طريق الاستكتاب في موضوعات محددة أو قراءة مؤلفات بعينها لما لها من قيمة،،، في هذه المرحلة تترتب مضاعفات تطبع مسيرة المجلة بطوابع خاصة، لمست العديد منها في الأعداد الأخيرة منها، ومنها نذكر:

2.4. التراكم والتكرار:

ينتج هذا الطابع تحت تأثير عامل الاستقبال، إذ لا يمكن تحت تأثير زخم ما يرد على المجلة التحكم في المواد المبعوثة. فيقع التكرار في المواد التي تصبح تتشابه في بعض القضايا، وأحياناً تعالج بالطريقة نفسها، ولا يقع الاختلاف إلا في الصيغ الخاصة بالنقاد وأساليبهم. كما أن من نتائج هذا أن يسود تراكم المواد بصورة أقرب إلى الاعتباط، فيصعب على القارئ التمييز أو تبين المواد وخصوصية بعضها عن بعض: بحيث نجد قراءة كتاب تأتي قبل دراسة عميقة، وتأتي بعدهما معالجة قضية اصطلاحية، ثم دراسة أخرى من طراز مختلف إلى جانب مناقشة فكرة... ولما كان من المتعذر على القارئ قراءة المجلة بكاملها، فإنه يظل حائراً في ترتيب المواد حسب أهميتها بالنسبة إليه، لأن ذلك يتطلب منه قراءة المجلة بكاملها.

إن تراكم المواد وتكراراها في مختلف الأعداد، ولاسيما الضخمة منها، وإن كان وليد الاستقبال، فإنه كذلك وليد عدم تدخل في التبويب والترتيب، لأن كثرة المواد، وخصوصية الأسماء الدالة وضغط العمل في الجوانب التقنية يأكل كل الوقت ويؤثر على طبيعة العدد.

3.4. الرهان على الأسماء:

من الآثار الناجمة عن الاستقبال والتراكم والتكرار، الرهان على

الأسماء، كما يبدو لي من خلال عمل المجلة. لقد ضمنت المجلة، وهذا مؤشر عافية، النقاد العرب المتميزين من مختلف البلاد العربية. ويبدو لي أن التعويل على الأسماء لوحدها غير كاف للدلالة على المستوى المطلوب. إنني أقرأ أحياناً، لكاتب معروف وله إسهامات جيدة، على صفحات المجلة مقالة متسرعة وعاجلة. صحيح يتحمل الناقد مسؤوليته فيما يكتب لأنه يحسب له أو عليه. لكن للمجلة أيضاً تصورها وإمكان تدخلها في رفض مقالة دون المستوى أو المطالبة بتعديلها، وهذا دليل على صحة توجه المجلة وجديتها. وفي هذا أيضاً دعوة إلى التزام الجدية والدأب عليها.

إن «تسامح» المجلة مع بعض الكتاب لا يمكن أن يؤدي إلا إلى التراكم والتكرار لأنه علامة سلبية تؤدي إلى صنع نظائر لها لأنها تصبح بدورها منتجة لعلامات أخرى من المستوى نفسه. ويبدو لي بجلاء رهان المجلة على الأسماء في نشرها أسماء كتاب الأعداد القادمة. حبذا لو يتم تعويض ذلك بالرهان على الموضوعات والمحتويات، وليس على الأسماء. فأنا أحيانا أكتشف اسما جديدا من خلال موضوع معالج بطريقة علمية فأفضله على اسم معروف يقدم انطباعات عاجلة وغير مؤسسة ولا مقنعة.

لتجاوز هذه المعطيات التي قدمناها بكثير من التركيز أرى، بهدف التطور وبناء رؤية مستقبلية جادة، ضرورة انتهاج صورة لتمييز المجلة، ونقل عطاءاتها إلى مستوى آخر يغلب عليه الكيف لا الكم، ويتمثل ذلك فيما يلي:

1. **تبويب المواد وفق مواضيع محددة:** اطلعت على العديد من الأعداد التي تتراكم فيها المواد، وجلست أتأملها فتبين لي إمكان تدخل هيئة التحرير في صناعتها بطريقة مفيدة، وذلك عن طريق تقسيمها إلى أبواب تراعي خصوصيتها وحجمها، فتجمع الدراسات المتشابهة تحت

محور محدد (التلقي مثلاً) إذا توفرت ثلاث أو أربع دراسات، وفي باب مناقشات أو قراءات الكتب، أو مراجعات، أو ما شاكل ذلك تقدم المواد ضمن الأبواب المحددة لها.. وبهذا يتم توجيه الكتاب والقراء، معاً إلى الأبواب التي يريدون الاطلاع عليها أو يودون المشاركة فيها. فالقارئ أحياناً في حاجة إلى قراءة آخر كتاب نقدي عربي أو أجنبي أو ما يتصل بآخر النظريات في مجال الدراسات الأدبية. وعندما تحدد له أبواب المجلة ذلك تحت اسم دال، فإنها توجه بذلك مباشرة إلى ما يبحث عنه. وأحياناً يحصل القارئ على المجلة لمجرد موضوع واحد يهمه مادام قادراً على تبينه من خلال أبواب المجلة. وحتى الكاتب عندما يود مراسلة المجلة، فإنه سيعرف مسبقاً أين سيوضع مقاله أو بحثه، وعليه قبل الإقدام على مراسلة المجلة أن يعرف موضوع دراسته: هل يقدم بحثاً، أو مناقشة، أو قراءة في كتاب نظري حديث أو تقديم تعريف بمصطلح...

إن هذا التبويب هام جداً في الإعلام الثقافي لأنه يحدد مواثيق التواصل بين المنبر وكتابه وقرائه، إذ لا يمكن تعويل القارئ أبداً على الأسماء المشاركة في العدد.

2. **الأعداد الخاصة**: كذلك يتبين من تصفح بعض الأعداد أنها تنتظم أحياناً تحت محور خاص، لو جمعت أغلب المواد المتصلة بموضوع أو التي تدور في نطاقه تحت موضوع محدد، وتعزل المواد الأخرى المتفرقة في خانات مختلفة. وفكرة الأعداد الخاصة هامة جدا لتطور الوعي والممارسة النقديين، ولاسيما حين تكون المحاور محددة بدقة وموجهة نحو قضايا ملموسة.

لا أظن أن المسؤولين عن المجلة تخفى عليهم هذه التنبيهات لأنه من خلال النقاش مع بعضهم تبين لي أن هناك وعياً بهذه المسائل، ولعل دون

ترجمتها وقائع وعوائق تخفى على من لايعيش التجربة من داخلها. وكل أملي أن أرى المجلة تنتهج طريقاً لايكتفي بترجمة الواقع النقدي كما هو ، ولكن بالارتقاء إلى توجيهه والانخراط في التخطيط لآفاقه. ويبدو لي أن التجربة التي راكمتها **علامات** كفيلة بتحقيق هذا الانتقال، ومؤهلة لإنجازه.

بقي اقتراحان أخيران، أسوقهما على سبيل التركيب المفتوح على المستقبل، وهما يتصلان بتجربة نادي جدة على المستوى الإعلامي. لقد حقق النادي مستوى متقدماً جداً في إصدار المجلات المتخصصة والكتب الخاصة. وأرى أن تجربة كتاب الرياض حول الأستاذ عبدالله الغذامي يمكن أن تعمم على نقاد وباحثين، وبذلك يكون النقاش أعمق حول تجارب نقدية بعينها للوقوف على المنجز وتوقع الممكن.

يتمثل الاقتراح الثاني في أن المجلة تبقى مجلة، ويعني ذلك أن وجودها في السوق رهين مدة معينة، لكن الكتاب يبقى في السوق مدة طويلة. يمكن لنادي جدة أن يفكر، أسوة بكتاب العربي، أن يختار مجموعة من المواد التي نشرت على مدار السنة مثلاً، ويصدرها على شكل كتاب «**علامات**» شريطة أن يكون محتواها جيداً، وتدور حول موضوع واحد. بذلك يبقى الكتاب دائماً، وفي ذلك تشجيع للنقاد للمشاركة بالجيد والجديد من إنتاجاتهم. وبذلك أخيراً يمكن للمجلة الاستفادة من رصيد المواد التي تصلها، وتقدمها للقارئ بطريقة وشكل آخرين.

عنت لي هذه الملاحظات والاقتراحات أملاً في انتهاج طريق جديد يواصل ما تحقق من إيجابيات لا حصر لها، ويضمن للمجلة صيرورتها وجدتها واستمرارها من جهة، وانتقالها من وضعية الاستقبال إلى التوجيه والتخطيط لما يمكن أن يكون عليه الفكر النقدي العربي، وهو يبحث له عن خرائط جديدة للإبداع والتواصل.

النقد السيرذاتي

يلحظ المتتبع للدراسات والقراءات التي أنجزت عن الرواية العربية السعودية استشراء توجه أو منهج نقدي مثير ولافت للانتباه، وربما شكل في بعض جوانبه خطراً عليها من وجهة نظرنا. يمكننا تسمية هذا المنهج السيرذاتي في دراسة الرواية السعودية، قياساً على المنهج السيري في دراسة الأدب عموماً. وهذا المنهج ينطلق صراحة أو ضمناً من افتراض مفاده أن كثيراً من الروايات السعودية ليست في حقيقة الأمر إلا سيراً ذاتية كلية أو جزئية لكتابها، اتخذت عن مسمى الرواية قناعاً لها. وقد وظف هذا المنهج عدد من دارسي الأعمال السردية في بلادنا لعل من أهمهم الأستاذ الدكتور منصور الحازمي، وتبعه في ذلك نقاد آخرون سنقف عند بعضهم وقفة متأنية نسبياً، ونشير إلى الآخرين إشارات سريعة، إذ ليس هدفنا هنا إثبات جميع ما قاله أو فعله النقاد في هذا المجال بقدر ما هو التدليل على استشراء هذه الظاهرة أو هذا المنهج.

ظهرت ملاحظات الدكتور منصور الحازمي وآراؤه حول سيرذاتية الرواية السعودية في دراساته السابقة التي كتبها عن الرواية السعودية مثل الدراسة التي كتبها في كتابه «فن القصة في الأدب السعودي الحديث» والدراسة التي قدم بها لرواية «ثمن التضحية» للدمنهوري وغيرهما، ثم عاد مؤخراً ووسعها وكرسها في الدراسة التي كتبها مقدمة للجزء الخاص بالرواية من موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث. فهو مثلاً يرى أن رواية (فكرة) لأحمد السباعي تتقمص شخصية المؤلف وأنها «أشبه بالترجمة الذاتية»[1] هذا على الرغم من كونها أنثى. أما رواية

(البعث) للمغربي فهي في اعتقاده «تقترب كثيراً من السيرة الذاتية»[2]، و(ثمن التضحية) لحامد دمنهوري «صورة طبق الأصل لشخصيته» و«إنها أقرب إلى السيرة الذاتية»[3]. ويقول عن روايات إبراهيم الناصر، وخاصة (ثقب في جدار الليل)، و(سفينة الموتى)، إنها ذات طابع سيرذاتي[4]، ويقول عن رواية عنقاوي (لا ظل تحت الجبل) إن كاتبها «يسترجع فيها شيئاً من أحداث طفولته وشبابه في مكة المكرمة كما فعل السباعي والبوقري» ويستشهد على ذلك بما ذكره الكاتب في مقدمة الرواية عندما قال: «ترا ءى لي أن أنقل صورة الواقع والوقائع الإنسانية وأن أسجل شريطاً من الأحداث الاجتماعية... وأن أرسم... لوحة من العادات والشخصيات والعقليات التي كانت تزخر بها مكة»[5]. وهذا استشهاد لا يعزز، في رأينا، مقولة الهدف السيرذاتي من كتابة هذه الرواية بقدر ما يعزز اهتمام الكاتب بتصوير الواقع المكي بشكل عام. ويقول الدكتور الحازمي في معرض حديثه عن مجموعة من الروايات السعودية «نستطيع أن نلاحظ الطابع السيري في رواياتنا المحلية عند أحمد السباعي وحمزة بوقري وغازي القصيبي بل وعند بعض الأعمال الروائية في مرحلة التحديث من أمثال رجاء عالم وعبدالعزيز مشري وعبده خال»[6].

ويقول أيضاً «لقد أصبحت السيرة الذاتية أو الحنين إلى مرابع الطفولة والصبا...» من مظاهر الرواية الفنية في مرحلة التجديد، ويذكر من هذه الروايات التي يرى أنها تنحو نحو السيرة الذاتية في هذه المرحلة: (السنيورة) لعصام خوقير و(النشور) لعمر زيلع و(شقة الحرية) للقصيبي[7].

وفيما يخص (شقة الحرية) تحديداً، يقول عن شخصية فؤاد فيها: «وأغلب الظن أنه هو المؤلف نفسه، والحقيقة أن هناك الكثير من الدلائل التي تشير إلى التطابق الفعلي بين فؤاد وغازي»[8].

وعند حديثه عن رواية التحديث يقتبس الدكتور الحازمي رأياً لحسين المناصرة في كثير من الروايات السعودية التي صدرت في الأعوام الأخيرة مفاده «أننا أمام جنس سردي جديد هو» الرواية السيرية» ويوافقه فيما ذهب إليه[9]. ويرى الدكتور الحازمي أن روايتي رجاء عالم (طريق الحرير) و(سيدي وحدانه) لهما طابع سيرذاتي، وأن ما تسرده الكاتبة يقترب من السيرة الذاتية[10]. ويقول الحازمي أيضاً واصفاً (العصفورية) للقصيبي «إنه يغلب عليها طابع السيرة الذاتية[11]، وأن البطل فيها أو البروفيسور المريض لا يعدو أن يكون المؤلف نفسه»[12]. ونحن هنا نرى بوضوح مدى الحضور أو الاستدعاء المكثف للسيرة الذاتية في نقد الدكتور الحازمي للرواية السعودية.

ومن النقاد الذين ألحوا على هذا الجانب السيرذاتي في دراساتهم للرواية السعودية، ولو بشكل أقل حدة مما رأيناه عند الحازمي، الدكتور محمد الشنطي وخاصة في كتابه (فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر). ويبدو أن الشنطي قد أسهم إلى حد ما في ترسيخ هذا المنحى في تلقي الرواية السعودية من خلال استدعائه في تحليل بعض الروايات السعودية، وإن كان مفهوم السيرة الذاتية أو الترجمة الذاتية عنده لا يعني دائماً سيرة كاتب الرواية الذاتية الذي يقوم بتحليل عمله تحديداً، وسنعود إلى هذه النقطة لاحقاً. ولعلنا نستشهد هنا ببعض المقاطع التي تظهر استدعاء سيرة الكاتب الذاتية أثناء تحليله لبعض الروايات. يقول، مثلاً، عن البوقري مؤلف (سقيفة الصفا) إنه «جنح إلى أسلوب الترجمة الذاتية محللاً للشخصية وظروفها وأولى عناية خاصة للمكان وتصوير ملامحه وتضاريسه»[13]. ويقول عنه أيضاً: «والنزوع إلى الترجمة الذاتية يتبدى في أكثر من موقع إذ يشير الكاتب إلى تجارب أدبية، يفهم منها أنها تخص الكاتب نفسه، بل وتكاد هذه تنطبق على تجربته الروائية»[14]. ويقول أثناء تحليله لبعض روايات إبراهيم الناصر: «ونلحظ بوضوح النزعة

السيرية، أي اصطناع أسلوب الترجمة الذاتية والاغتراف من التجارب الخاصة في روايته هذه [ثقب في رداء الليل] التي نجد امتداداً لها في (سفينة الموتى) التي صدرت بعدها»[15]. ويقول عن رواية سلطان القحطاني (طائر بلا جناح) إن الكاتب فيها «ينحو منحى السيرة الذاتية»[16].

ومن النقاد الآخرين الذين عملوا على ترسيخ هذا المنحى السيرذاتي في نقد الرواية السعودية الدكتور سلطان القحطاني، فهو يؤيد الدكتور الحازمي في رأيه حول رواية (البعث) للمغربي عندما يقول «إن عناصر السيرة الذاتية تكثر فيها»[17]. ويقول عن روايتي الدمنهوري (ثمن التضحية)، و(مرت الأيام) إن الأولى هي «صورة لحياته طالباً في جامعة القاهرة»، والثانية «تمثل مرحلة ثانية من مراحل حياة الدمنهوري»[18]. وفي تحليله لرواية (سقيفة الصفا) للبوقري، يصفها بأنها «عمل روائي بطله المؤلف نفسه»[19]، وأنها «رواية معبرة عن سيرته الذاتية في مكة»[20]. وفي المحاضرة التي ألقاها الدكتور القحطاني مؤخراً في نادي الرياض الأدبي قال في معرض مقارنته بين الروايات التي ظهرت بعد التسعينات وكثير من الروايات التي ظهرت قبلها: «لم تعد الرواية سيرة بل تحولت السيرة إلى رواية»[21]. وبناء على كلام الباحث، فالسيرية هي قدر كثير من الروايات السعودية، فالفرق بين النوعين لا يكمن من وجهة نظره في حضور السيرذاتية أو غيابها بل في درجة حضورها فقط.

أما الأستاذ حسن الحازمي فقد خصص في دراسته الرائدة عن البطل في الرواية السعودية جزءاً من الفصل السابع لدراسة «العلاقة بين شخصية الكاتب في الحياة وشخصية بطله في الرواية»، وقد حاول جاهداً في هذا الجزء أن يربط بين أبطال عدد من الروايات وكتابها متبعاً في ذلك الدراسات التي سبقته ومحيلاً عليها. يقول الباحث «وقد تبين لي من

خلال تحليلي لعدد من الروايات السعودية وجود علاقة واضحة بين عدد من الكتاب وأبطالهم»[22]. ويحدد من هذه الروايات مثلاً رواية (ثقب في رداء الليل) و(سفينة الضياع) لإبراهيم الناصر، ويرى الباحث أن حياة عيسى عمار النجدي، البطل «تكاد تكون صورة من حياة الكاتب»[23]. ويقارن الباحث بأسلوب يشبه أسلوب التحري البوليسي بين ما ورد عن البطل في الرواية وبين ما ذكر عن حياة الكاتب في الترجمة التي وردت له في موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين، ثم يستنتج «التقارب الكبير بين شخصية الكاتب في الحياة وشخصية بطله عيسى عمار، إذ إن الأحداث البارزة في حياة البطل هي ذاتها الأحداث البارزة والمهمة في حياة الكاتب ليس ذلك فحسب، بل إنهما ليشتركان في كثير من التفاصيل الصغيرة كمصادر الثقافة والهوايات...»[24]. ويأخذ الباحث في تفصيل هذه الأمور المشتركة بينهما من خلال المقابلة بين ما ورد في الرواية وما ورد في ترجمة الكاتب المشار إليها آنفاً. ومع ذلك، فالباحث يقول بعد هذا كله إنه لا يستطيع أن يجزم بأن عيسى عمار هو إبراهيم الناصر. ولعلنا نتساءل هنا عن الجدوى الأدبية والنقدية لمثل هذا البحث والتحري.

ويفعل الباحث الشيء نفسه مع رواية (فكرة) للسباعي، إذ يتبنى موقف الدكتور الحازمي من أن «فكرة هي المؤلف»[25]. ويعقد الباحث كذلك مقارنة مطولة بين شخصية «أحمد عبدالرحمن» بطل رواية (ثمن التضحية) وبين كاتبها الدمنهوري، لكنه لا يستطيع الجزم بأنهما متطابقتان - كما فعل الدكتور منصور الحازمي - رغم تشابههما، والسبب في تبني حسن الحازمي لهذا الموقف ليس سبباً فنياً كما قد نتوقع، بقدر ما كان سبباً مبنياً على عدم وجود سيرة ذاتية للكاتب «ولو أن الكاتب سطر سيرته الذاتية لأمكن من خلالها الحكم الجازم»[26].

والغريب هنا أن الباحث لا يتساءل عن مصداقية المعلومات والحقائق التي يستقيها من المصادر الخارجية التي يستدعيها في بحثه.

ويروم الباحث هذا الربط بين بطل الرواية وكاتبها في عدد من الروايات الأخرى مثل (فتاة من حائل) لمحمد عبده يماني، و(الوظيفة حبيبتي) لهادي أبو عامرية، و(السنيورة) لعصام خوقير، و(طائر بلا جناح) لسلطان القحطاني، و(سقيفة الصفا) للبوقري، و(الوسمية) و(الغيوم ومنابت الشجر) للمشري. وعلى الرغم من أن موقف الباحث يبدو عموماً متردداً ومتذبذباً في الجزم بضرورة تطابق أبطال الروايات مع مؤلفيها، وعلى الرغم من وعيه بأن «الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي»، إلا أنه لا يتردد أحياناً في الربط الوثيق بين الآراء التي يتبناها أبطال الروايات وبين كتابها، يقول عن عصام خوقير مثلاً: «وسأقف مع عصام خوقير وقفة متأنية من خلال رواياته لنرى كيف ظهر أثر ثقافته على أبطاله من خلال تبنيهم لآرائه وقناعاته»[27]. والخطورة هنا هي أن نصدق بأن الشخصيات الروائية تعكس دائماً أو بالضرورة أفكار كتابها وآرائهم، ثم يتحول التحليل النقدي لدينا إلى محاكمة فكرية لمبدعيها أو إلى مدحهم أو القدح فيهم، وهذه نقطة سنشير إليها لاحقاً. لقد كان بإمكان الباحث أن يكتفي بما ذكره في هذا الفصل من أن «الكاتب قد يفيد من بعض تجاربه في الحياة وخبراته الشخصية في رسم المحيط الروائي الذي يتحرك فيه»[28]، دون إغراق نفسه في هذا التحري الذي لا طائل من ورائه فيما نعتقد.

ولعل من أكثر النقاد الذين أولوا السيرة الذاتية في الرواية السعودية اهتماماً خاصاً وحللوا كثيراً من الروايات من هذا المنظور الدكتور حسين المناصرة. فقد نشر في عام 1998م مقالة بعنوان «السيرة الروائية» طرح فيها مقولتين تتعلقان بالرواية، الأولى ترى أن الكاتب

الذي يكتب روايته الأولى يكتب فيها أيضاً - رغماً عنه - سيرته الذاتية، أما الأخرى فترى أن كل إنسان قادر - إن كان يعرف الكتابة - على أن يدون صفحات عديدة من سيرته الذاتية[29]. واعتمد عليها في النظر إلى ما نعته بالكتابة السيرية الروائية التي أصبحت في رأيه «الفن الأكثر شيوعاً لدى كتابنا اليوم من منظار أنها كتابة جديدة... تمزج بين السيري والروائي»[30]. وكتب مقالة أخرى بعنوان «لماذا رواية التسعينات» ناقش فيها العلاقة بين السيرة الذاتية لكتاب الرواية السعوديين في هذه الفترة وبين أعمالهم الروائية، وطرح فيها أسئلة جادة لعل من أهمها «لماذا الميل الواضح في الروايات إلى نهج الرواية السيرية (السيرة الذاتية)؟»[31]. وأجاب عن هذا التساؤل بعزو هذا الميل السيرذاتي عند كتاب الرواية إلى التحولات الثقافية والاجتماعية عن طريق الانفتاح على العالم من حولهم والحرية التي تحققت لهم في هذه الفترة، فلم «يعد الكتاب يخافون من وصف أعمالهم بأنها سير ذاتية». ومن هذا المنظور يقرأ المناصرة كثيراً من الروايات السعودية قراءة سيرذاتية، لاعتقاده بأن كثيراً من الروايات هي «سير بطريقة أو بأخرى لمبدعيها، خاصة أن أي روائي أو روائية لابد أن يكون عمله الأول على الأقل متولداً من تجاربه أو من علاقة حميمة بها. وقد تمد هذه التجارب إلى ثلاثية روائية فأكثر»[32]. وقد قدم المناصرة سلسلة من القراءات لعدد من الروايات السعودية[33] [ووعد بتقديم المزيد]، وكتب مقالة بعنوان «ذاكرة رواية التسعينات» برر فيها منهجه القرائي وأكد فيها قناعته بسيرذاتية الرواية السعودية في هذه الفترة التي تمتحي كثيراً من ذاكرة كتابها، يقول: «من هنا أعتقد أن كتابتي عن الذاكرة في الرواية السعودية كتابة تبرر نفسها بنفسها عندما تجعل ذاكرة المبدع هي مركزية هذا الخطاب السردي، سواء أكانت الذاكرة ذاكرة سيرية ذاتية أم أنها ذات احتمال أن تكون ذات ذاكرة سيرذاتية بوصفها حالمة...»[34]. وقراءات

المناصرة تحقق في اعتقادي نجاحاً كبيراً وتبدو قوية ومقنعة عندما لا تربط ذاكرة السارد بذاكرة المؤلف أو سيرته كما يتضح من قراءته لرواية (مدن تأكل العشب) لعبده خال مثلاً، وتضعف كثيراً عندما تربط بينهما كما يتضح ذلك من قراءته لرواية (ذاكرة في مهب الريح) لسلطان القحطاني، ورواية (الحزام) لأبي دهمان.

ولعلنا نختم هذا الجزء من ورقتنا بمناقشة بعض ما كتبه الدكتور معجب الزهراني إذ شهدت كتاباته النقدية في اعتقادي تحولاً مهماً فيما يتعلق بموضوع سيرذاتية الرواية السعودية. فقد وظف الزهراني المنهج السيرذاتي أو ملامح منه في دراسته للرواية السعودية وخاصة في الدراسة التي كتبها عن (شقة الحرية)، والتي يقول فيها: إن «غازي القصيبي يستثمر جيداً حرية الكتابة الروائية فيضمن نصه عناصر من السيرة الذاتية»[35]. ويصف الطريقة التي كتب بها القصيبي روايته بقوله: إن «هذه الكتابة تتميز في السياق الروائي العربي بقوة حضور عناصر السيرة الذاتية في النص»[36]. وفي الدراسة التي كتبها الدكتور الزهراني مقدمة للمجلد الخاص بالسيرة الذاتية من موسوعة الأدب السعودي، يرى أن اتخاذ الرواية قناعاً لكتابة السيرة الذاتية في الأدب السعودي «ظاهرة عامة في الكتابات الروائية منذ حامد دمنهوري إلى غازي القصيبي وتركي الحمد مروراً بمحمد عبده يماني وسميرة بنت الجزيرة وعبدالعزيز مشري»[37]. ويقرأ الزهراني (سفر الخروج) للمرزوقي بوصفه «سيرة روائية أو رواية سيرية تنهض على لعبة التخفي... لتعبر بطرق التلميح عما لا يمكن التعبير عنه تصريحاً»[38]. ويقول مؤكداً سيرذاتية أعمال غازي القصيبي في هذه الدراسة أيضاً: «نعتقد أن سيرة الكاتب غازي القصيبي خاصة توجد موزعة بين هذا النص [سيرة شعرية] و(شقة الحرية)

و(حياة في الإدارة) و(العصفورية) »[39]. وفي مقالة له بعنوان «لماذا لا تخرج الرواية من وعاء السيرة والقصيدة» يناقش الدكتور الزهراني العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية ويصفها بأنها علاقة معقدة لاتزال تحتاج إلى بحوث معمقة في السياق العربي بعامة وفي سياقنا الثقافي المحلي والوطني بشكل خاص»[40]. ويبدو أنه في هذه المقالة قد خفف من حدة رأيه السابق الذي أشرنا إليه فيما يتعلق بالقناع السيرذاتي في الرواية السعودية؛ فهو وإن كان «لا يستغرب أن يستحضر الروائي عناصر أساسية من سيرته الذاتية في عمله»[41]، إلا أنه يستغرب ما يقوم به بعض نقادنا عندما يقرؤون الأعمال الروائية السعودية على أنها سيرذاتية، يقول: «إنه لمن الغريب حقاً أن يتوهم ويصدق ناقد ما أن من تمام حقه أن يحكم على نص سردي يسميه كاتبه وصاحبه «رواية» بأنه ليس متابعاً جاداً لا للكتابات الراوية ولا للنقد الروائي، وبالتالي فإن حكمه يفتقد إلى أي وجاهة معرفية في هذا المجال»[42]. وعلى الرغم من حدة هذا الحكم (الذي هو منصب بالدرجة الأولى على النقد الصحفي فيما أظن) إلا أنه يعبر في اعتقادنا عن عدم رضاه عن استشراء ظاهرة «سيرورة» الرواية المحلية في الكتابات النقدية وتذمره منها.

ومادمنا نتحدث هنا عن الاحتجاج على هذه الظاهرة، فإن من المناسب أن نشير إلى ما ذكرته الدكتورة لطيفة الشعلان منتقدة بعض الأكاديميين الذين يمارسون النقد السيرذاتي للرواية السعودية، تقول: «يطيب لأستاذ جامعي... أن يقول كلما سنحت فرصة أن ما كتبه غازي القصيبي وتركي الحمد يعد سيرة ذاتية، والسيرة الذاتية ليست رواية، لكن حسب ما أعرفه فإن المبدع إذا لم ينص صراحة على غلافه بأنه سيرة ذاتية فإن عمله حينها يعد رواية»[43]. ومن الغريب أنني لم أقف فيما اطلعت عليه من دراسات ومقالات على من ينتقد هذا المنهج السيرذاتي غير الدكتور الزهراني والدكتورة الشعلان.

كتابة الرواية والنقد السيرذاتي

لعل من المناسب هنا أن نطرح السؤال التالي: ما موقف كتاب الرواية أنفسهم من النقد السيرذاتي الذي يمارس على رواياتهم؟ على الرغم من أننا ندرك أن الناقد الأدبي ليس معنياً بالضرورة بما يقوله الكتاب عن أعمالهم، فإن الوقوف على بعض شهاداتهم أو إجاباتهم على التساؤلات التي تطرح عليهم بإلحاح حول إمكانية أن يكونوا هم أنفسهم أبطال رواياتهم قد يكون مفيداً لنا هنا. ولعل النتيجة التي نخرج بها من خلال الشهادات والمقابلات التي اطلعنا عليها هي أنهم ربما كانوا جميعاً يرفضون الإقرار بأن يكونوا أبطال رواياتهم ويحتجون بأساليب متعددة على مثل العلاقة التي يجدها أو يوجدها النقاد أو القراء بينهم وبين أبطال رواياتهم. يقول الكاتب محمد حسن علوان في مقالة كتبها[44]، لتقويم النقد الذي كتبه عن روايته (سقف الكفاية): «يزعجني كثيراً أني لم أجد حتى الآن نقداً احترافياً صرفاً صافياً موجهاً نحو الرواية نفسها يأخذ النص قبل كتابه»، ويصف جل هذا النقد بأنه «قراءة اجتماعية في جسد المؤلف بدلاً من قراءة نقدية في جسد النص». ويقول «إنه لو عصرت بعض المقالات التي كتبت عن روايته «ما نزل منها إلا قطرات شحيحة من النقد الأدبي الصرف للنص «ذات النص» وليس أنا». ويحتج على سيرورة روايته بصوت عال فيقول: «أعني أن تتحول كل أحداث الرواية في أذهان البعض إلى جملة من الأوهام والعواصف التي كانت تختبئ تحت عباءة شبابي ووجدت لها نافذة تندفع منها على شكل رواية مثلما كان يمكن أن تجد لها نافذة أخرى على شكل سيجارة مثلاً...». ويجيب عن السؤال: هل حدثت معك الرواية؟ إجابة بلاغية تضعف في اعتقادي أية محاولة لربط الكاتب ببطل روايته (ناصر) ربطاً سيرذاتياً، يقول: إنه «ليس ثياب

البطل أو لبسه البطل وخرج به خارج نفسه»، فناصر يشبهه في العمر والمستوى الاجتماعي والتوجه الثقافي واليتم، لكنه يختلف عنه في الوضع الأسري وتجارب الحياة ونوعية الأحداث التي مر بها والحالة الصحية والنفسية وأيضاً طبيعته المائلة إلى الانهزامية والركون إلى الرومانسية المعتمة والصبر الطويل والأمل المطاط... وهذه عادات وسمات يبرئ الكاتب نفسه منها. ولا أدرى كيف يمكن أن يكون البطل هو الكاتب بعد كل هذه الاختلافات الجذرية.

وإذا ما انتقلنا إلى الروائي عبده خال، الذي أولى هذه الإشكالية اهتماماً خاصاً، فسنجده يقول: «ينبغي أن تكون مقولة «الرواية السعودية عبارة عن سيرة ذاتية» مقولة غير صحيحة، فهي من وجهة نظره «مقولة ترددت في ظل الثقافة السمعية التي نعيشها» ويرى أن «من يطلق هذه المقولة لم يقرأ الرواية السعودية بشكل جيد». ويرى خال أن أعمال غازي القصيبي وتركي الحمد وعبدالعزيز مشري ورجاء عالم وإبراهيم الناصر لا يمكن أن تكون سيرة ذاتية. وفي إجابته عن سؤال وجه إليه مفاده أن النقاد يقولون إن عبده خال يشبه إلى حد كبير كتاب السيرة الذاتية لكنه يمتاز بأسلوب جميل يوهم القارئ بأن أعماله روايات وليست سيرة ذاتية، يقول «ورد في سؤالك لفظة يقولون وأنا لا أحب هؤلاء الذين يقولون لأنهم لا يقرؤون. هم يأخذون مثل هذه المقولات من الجلسات الليلية... ويبثونها في مجالسهم». ويروي خال قصة طريفة في هذا السياق مفادها أن طالبة دكتوراه اتصلت به وهي جازمة أن «يحيى الغريب» بطل روايته (مدن تأكل العشب) هو الكاتب نفسه، ولم يستطع إقناعها بأنه أصغر من البطل «يحيى» بكثير وأنه لم يحضر ثورة اليمن وما حدث لمنطقته خلالها، ومع ذلك فلم يفلح في إقناعها. ويعبر خال عن تذمره من هذه الإشكالية بقوله «كلما كتبت نصاً طالبني البعض بمعرفة صاحبه أو

إلصاقه بي مباشرة، أعتقد أن مثل هذا الأمر يعود لوجود ترسبات لدينا نحن كقراء حين لا نفصل بين الكاتب وعمله الروائي ونجزم أنه هو البطل... وبالتالي نتحول إلى قراء حقيقيين لا نفصل بين الواقع الروائي وبين الراوي»[45].

وإذا ما توقفنا عند بعض الأسماء الروائية الأخرى التي أدلت برأيها حول هذه القضية، فسنجد أن تركي الحمد ينفي أن يكون «هشام العابر» بطل (الأطياف) هو الكاتب نفسه أو أن تكون الرواية تدويناً لسيرة ذاتية، يقول: «هشام العابر ليس تركي الحمد ولو كان هو لقلت ذلك بصراحة» ويرى أنه ينبغي أن نفرق بين استعانة المبدع ببعض تجاربه في إبداعاته الروائية وبين كتابته سيرته الذاتية، يقول: إن «الكتاب في أنحاء العالم يستعينون بذواتهم وتاريخهم في كتابة أعمالهم الروائية، لكن ذلك لا يعني أن البطل هو ذات المؤلف»[46]. ولعل من المناسب هنا أن نتذكر التحذير أو التنويه الذي كتبه القصيبي في بداية روايته (شقة الحرية) الذي يقول فيه «جميع أبطال هذه الرواية وجميع أحداثها من نسج الخيال. والوقائع المنسوبة إلى أشخاص حقيقيين هي بدورها من صنع الخيال. وأي محاولة للبحث عن الواقع في الخيال ستكون مضيعة لوقت القارئ الكريم»[47]. وفي مقابلة نشرت مؤخراً مع القصيبي مؤخراً[48]، سئل السؤال التالي «لماذا تتحول جميع أعمالنا الروائية إلى سير ذاتية مكشوفة»؟، فأجاب عن هذا السؤال بقوله: «هذا ليس صحيحاً. وما يقال في هذا المجال جهل. أنا كتبت «شقة الحرية» والذين قالوا إنها سيرة ذاتية لا يعرفون شيئاً عن السيرة الذاتية». ويصف عمله بأنه من صنع الخيال، ويضيف منتقداً بعض النقاد الذين يلحون على «سيرة» الرواية بقوله: «أنا أعتقد أنه الآن موضة عند بعض النقاد [أن يقول] لا هذه ليست رواية هذه مجرد سيرة ذاتية... هذه ليست رواية.. هذه مجرد ذكريات.. [عبارة] هذه ليست رواية أصبحت.. كليشة جديدة».

دلائل سيرذاتية الرواية السعودية

بعد أن وقفنا على هذا الموقف الرافض من كتاب الرواية للنقد السيرذاتي لرواياتهم، لعلنا نتساءل هنا عن السبب الذي جعل كثيراً من نقاد الرواية السعودية وقرائها يربطون بين أبطالها وكتابها. نعتقد أن ثمة بعض المؤشرات أو الدلائل السيرذاتية الداخلية أو الخارجية التي عملت فرادى أو مجتمعة على تسويغ هذا الربط لدى كثير من النقاد الذين اطلعنا على كتاباتهم. وسنشير هنا فقط إلى أهم الدلائل من وجهة نظرنا ونناقشها باختصار:

1 - ضمير المتكلم (أنا). فمعلوم أن أهم ما يميز السيرة الذاتية هو التطابق بين شخصية الكاتب والراوي/ البطل. فأغلب السير الذاتية تكتب بضمير المتكلم، وهذا الضمير هو أسهل وأوضح الأساليب التي تحقق هذا التطابق. ولعل سرد عدد لا بأس به من الروايات السعودية بهذا الضمير (كما نجد في «السنيورة» و«سقيفة الصفا» مثلاً) هو الذي أغرى النقاد بالربط بين كتاب هذه الروايات وأبطالها لما لوجهة النظر السردية هذه من قوة في إضفاء الواقعية على الأحداث. لكن توظيف ضمير المتكلم في الرواية ليس كافياً، في حد ذاته، لتبرير مثل هذا الربط. فهذه تقنية سردية يوظفها كتاب الرواية لإكساب نصوصهم مصداقية وواقعية من خلال الإيهام بأن النص يروي سيرة الراوي - البطل. لكن بعض النقاد لا يدركون أو يتجاهلون الفرق بين أن تكون الرواية المروية بضمير المتكلم سيرة للبطل وبين أن تكون سيرة للمؤلف، وبين الأمرين فرق شاسع. ولعل الشنطي والمناصرة من النقاد القلائل الذين كانوا يقيمون هذا التفريق عند توظيفهم لمصطلح «أسلوب السيرة الذاتية» أو «أسلوب الترجمة الذاتية» في بعض تحليلاتهم للروايات التي تسرد بضمير المتكلم.

2 - المكان والزمان. يعد الحضور القوي للمكان والاحتفاء الشديد به وكذلك التحديد الزماني في بعض الروايات السعودية سبباً من الأسباب التي جعلت بعض النقاد يربط بين بطل الرواية وكاتبها، ويقرأها قراءة سيرذاتية إلى حد كبير. فالدكتور الحازمي على سبيل المثال يذكر أن بعض الروايات الجديدة التي ظهرت في التسعينات مثل روايات الحمد الأربع ورواية (الغيمة الرصاصية) للدميني ورواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني، «تجمع بين ظاهرة المكان والسيرة الذاتية»[49]. ويلاحظ معجب العدواني أيضاً علاقة العنوان/ المكان بالسيرة الذاتية كما هو الحال في روايتي (طريق الحرير) لعالم و(شقة الحرية) للقصيبي[50]. وعندما يدرس الدكتور الحازمي موضوع «مكة المكرمة في روايات أبنائها» يربط بوضوح بين المكان الذي تجري فيه أحداث الروايات وسيرة كتابها، يقول: «كتاب هذه الروايات قد أرادوا البوح فيها عن ذكرياتهم ومشاعرهم الحميمة تجاه مدينتهم العتيقة...»[51]. ونرى مثل هذا الربط بين المكان الروائي والسيرة الذاتية عند الشنطي أثناء حديثه عن رواية القصيبي (شقة الحرية) إذ يقول معلقاً على المكان أو البيئة في الرواية: «وكل ما جاء من وصف للبيئة العامة في الرواية يدل على معاناة حقيقية فالإطار الزماني والمكاني والبشري في الرواية يوحي بأن الرواية بيوجرافية الطابع»[52]، وإن كان لا يقطع بسيرذاتية الرواية تماماً. لكن الاحتفاء بالمكان الذي ينتمي أو انتمى إليه الكاتب وبتفاصيله وواقعيته في بعض الروايات السعودية لا يكفي من وجهة نظرنا ولا يبرر الربط بين الرواية وسيرة كاتبها الذاتية، فقد تكون الرواية الواحدة مثلاً سيرة ذاتية جزئية ليس لكاتبها فقط بل لكثير من قرائها بهذا المعنى. وهذا ما أدركه القصيبي عندما قال تعليقاً على من ربط بين سيرته وبين الأمكنة والأزمنة التي يصورها في (شقة

الحرية): «لو كانت [أي الرواية] قصة حياتي لما وجد فيها الكثير ممن درسوا في القاهرة قصتهم هم هناك»[53]. ويقول كامل عراب في قراءة له لـ (أطياف) الحمد مشيراً إلى إمكانية أن تتقاطع كثيرمن تجارب القراء الحياتية مع التجارب التي يجسدها بطل الرواية وشخصياتها: «ولذلك فالذين عاشوا شبابهم في تلك المرحلة في حياة الأمة وقرؤوا هذه الرواية بأجزائها الثلاثة لابد أنهم وجدوا أنفسهم في إحدى شخصياتها، ولابد أنهم رأوا صورتهم في «هشام العابر» بطل الرواية... فهشام العابر هو صورتنا جميعاً»[54]. وأنا شخصياً عندما أقرأ روايات المشري فإنني أجد فيها شيئاً من ماضي ومن تجاربي وذكرياتي وبيئتي، فهل هذه الأعمال سيرة ذاتية للمشري وحده أم أنها سيرة ذاتية لي أنا أيضاً؟ إنها ليست لا هذه ولا تلك. فهؤلاء الكتاب قد يكتبون بهذا المعنى الواسع للسيرة الذاتية سيرهم وسير كثير من قرائهم، وهم في هذا الأمر لا يختلفون كثيراً عن غيرهم من مبدعي الأجناس الأدبية الأخرى بما فيها الشعر.

3 - التاريخ الشخصي للكاتب. إن البحث في التاريخ الشخصي للكاتب والتحري عنه وربطه بأحداث روايته من أهم الأساليب التي اتكأ عليها بعض النقاد للتدليل على العلاقة التي تربط شخصية الكاتب بشخصية بطل روايته. ولعل خير من يبرز هذا التوجه دراسة حسن الحازمي التي أشرنا إليها ولاحظنا قلة جدوى هذا الأسلوب من الناحية الأدبية. ولم يكن حسن الحازمي هو الوحيد الذي وظف أسلوب التحري في محاولة الربط بين كتاب الرواية السعودية وأبطالها، فقد سبقه إلى ذلك آخرون راموا الربط بين أعمال الناصر والمشري والقصيبي... إلخ وتاريخ حياتهم. بيد أن عملاً من هذا النوع لابد أن ينتهي دائماً إلى النهاية الحتمية التي انتهى إليها

حسن الحازمي، الذي كان يصرح بعد كل تحر يقوم به أنه لا يستطيع أن يجزم تطابق شخصية الكاتب مع شخصية بطله.

4 - الوعي الكتابي للمبدع في الرواية. تتضمن بعض الروايات السعودية مقاطع يتحدث فيها الراوي/ البطل عن تجربته في الكتابة الإبداعية عموماً والروائية خصوصاً وإشكالاتها. وقد لعبت هذه المقاطع في ظني دوراً حاسماً في ربط أبطال هذه الروايات بكتابها. ومن الأمثلة على هذه المقاطع ما ورد في (سقيفة الصفا) للبوقري، إذ يقول الراوي/ البطل «محيسن» فلقد أخذت تراودني فكرة كتابة قصة طويلة، أو رواية كما يسميها البعض على نمط بعض الروايات المترجمة التي كنت أقرأها... ولكن عماذا أكتب؟»[55]. ومثل هذه المقاطع نجدها أيضاً في رواية (سقف الكفاية) لعلوان، إذ يقول الراوي/ البطل «ناصر» «كتابتي صعبة هذه الأيام، أنا الذي لا أنفعل لقصيدة أرميها على الدفتر وأمضي، إنها رواية تولد...» ويقول أيضاً «أنا الذي لم أكتب رواية في حياتي...» و«من أجل ذلك قررت أن أكتب رواية... أريد أن أكتب رواية» و«نشرت الرواية قبل أن تنتهي السنة بعشرة أيام وجدتها معروضة في المكتبة التي التقيت فيها بها قبل ثلاث سنوات...»[56]. ومثل هذا الوعي الكتابي نجده أيضاً في بعض روايات أحمد الدويحي[57].

ولا يمكننا أن ننهي هذا الجزء من الورقة دون الإشارة إلى مقولة ترددت في كثير من الكتابات النقدية التي اطلعت عليها وبدت فاعلة إلى حد كبير في ترسيخ سيرذاتية الرواية السعودية، أعني مقولة «الرواية الأولى لابد أن تكون سيرة ذاتية لكاتبها» التي تنسب إلى كليف جيمس[58]. فقد تبناها بعض النقاد وسلم بحتميتها ولم يناقشها كما رأينا عند الدكتور المناصرة. لكن، هب أننا سلمنا بمشروعية الأخذ بهذه

المقولة في قراءة الرواية الأولى لكاتب مثل الناصر أو الحمد أو خال، فكيف نفسر قراءة أعماله الأخرى في قراءة سيرذاتية؟ هل سنبحث عن مبرر آخر أم أننا سنتبنى رأياً لأحد النقاد العرب كنت قد وقفت عليه يبرر لنا هذه التوجه مفاده أن الروايات العربية مازالت كلها روايات أولى، وبالتالي فهي سير ذاتية؟!

إشكالية الرواية والسيرة الذاتية

إن الخلط بين جنس السيرة الذاتية والرواية ربما كان من أهم الأسباب التي أدت إلى استشراء المنهج السيرذاتي في نقد الرواية السعودية. وهو خلط لا يمكن قبوله وتبريره وإن كنا نتفهم حدوثه نظراً لتداخل هذين الجنسين السرديين أحياناً. ولكن، ما الرواية وما السيرة الذاتية؟ الرواية في أبسط تعريفاتها «نص سردي تخيلي»، أما السيرة الذاتية فهي في أبسط تعريفاتها أيضاً «نص سردي توثيقي حقيقي». فالفرق يكمن في كون الرواية تخيلية الأحداث والشخصيات وبالتالي لا تطابق فيها بين الراوي/ البطل والمؤلف، أما السيرة الذاتية فهي حقيقية/ واقعية الأحداث والشخصيات ويتطابق فيها المؤلف مع الراوي/ البطل. لكننا نعتقد أن الاعتماد على الأسلوب أعني الأبعاد الشكلية والتقنيات السردية وحده في التفريق بين هذين الجنسين الأدبيين لن يكون مسعفاً وربما يكون أحياناً غير مجد. فكثير من الروايات توظف بعض التقنيات السردية السيرذاتية، وكثير من السير الذاتية تستثمر هي أيضاً بعض الأساليب السردية الروائية بما فيها الخيال. ومن هنا جاء جنس ما يسمى «برواية السيرة الذاتية» أو «السيرة الذاتية الروائية» أو «الرواية السيرذاتية»... إلخ، وهي مصطلحات يكثر استدعاؤها في الدراسات النقدية التي وقفنا عليها.

ومن الملاحظ أن أغلب النقاد يوظفون - بوعي أو بدون وعي - هذا المصطلح في دراساتهم ليعني دلالة واحدة تخدم أطروحتهم حول سيرذاتية الرواية السعودية، ويهملون دلالاته الأخرى المحتملة. فهذا المصطلح يعني لهم غالباً أن الكاتب يتخذ الرواية قناعاً له لكتابته سيرته الذاتية. لكنهم نادراً ما التفتوا إلى دلالة أخرى مهمة لهذا المصطلح، وهي أن بعض كتاب الرواية يوظفون بعض تقنيات السيرة الذاتية السردية وأساليبها (مثل ضمير المتكلم، والسرد الكرونولوجي المستقيم للوقائع والأحداث، والاسترجاع... إلخ) دون أن يعني ذلك أن الكاتب يكتب سيرته الذاتية.

إن أهم ما نملك حقيقة للتفريق بني الرواية والسيرة الذاتية هو «الميثاق السيرذاتي» في صورته الجديدة التي أخرجه فيها فليب لوجون، عندما أعاد النظر في تعريفه القديم للسيرة الذاتية وسمح لإمكانية أن يكون الخيال عنصراً من عناصر بعض السير الذاتية. وميثاق السيرة الذاتية هو عقد يبرمه الكاتب مع قارئه عندما يعلن الكاتب في نصه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن قصده لكتابته سيرته الذاتية. ويتخذ هذا الإعلان أو التصريح أشكالاً متعددة كما نعلم، مثل تطابق اسم المؤلف مع اسم البطل، ووجود كلمة مثل سيرة ذاتية في العنوان أو على الغلاف، أو تصريح الكاتب في المقدمة أو في النص بأنه يكتب لسبب أو لآخر سيرته الذاتية... إلخ. فمقصدية الكاتب هي في نظرنا العامل الحاسم في تحديد هوية النص السيرذاتية، وفي حالة غياب أي أثر لميثاق السيرة الذاتية في النص السردي، فهذا النص هو رواية لا غير. ولكن، ألا يمكن أن يكون القارئ أيضاً هو - مثل الكاتب - محدد لسيرذاتية النص السردي من خلال قراءته له على أنه سيرة ذاتية؟ نقول إن من حق أي قارئ أن يقرأ كما شاء، لكن قراءته هذه لن تكون قراءة قوية ولا مقنعة ولا مبررة نقدياً، وقد تسيء إلى النص كثيراً إذا لم تكن مبررة فنياً.

جناية النقد السيرذاتي

إن المبالغة في ممارسة النقد السيرذاتي للرواية السعودية له - في اعتقادنا - آثار سلبية كثيرة على النص الروائي ومبدعه، وربما كانت هذه الآثار السلبية معيقة لهما أحياناً. فالنقد السيرذاتي يسطح العمل الروائي ويفقره، وذلك من خلال تركيزه على جانب واحد ضيق من جوانب النص، هو الجانب الفكري المضموني، وإهماله لتحليل التقنيات السردية والأبعاد التخيلية للنص. فمعلوم أن جماليات السيرة الذاتية وأسرار وجودها مرتبطة ومرتهنة إلى حد كبير بما تحويه (أو يعتقد أنها تحويه) من بوح واعتراف وسرد صادق للحقائق التي تخص حياة كاتبها. فالرواية ينبغي ألا تختزل في مضمون سيرذاتي أحياناً يلصقه الناقد بها، لأنها ليست سيرة ذاتية، بل إن ما يسمى رواية السيرة الذاتية ينبغي - من وجهة نظر بعض النقاد - ألا «تقرأ على أنها سيرة ذاتية فالرواية عمل فني، والفن في الإنسان طاقة حرية»[59]. كما أن التركيز على سيرذاتية الرواية قد يكون أحياناً وسيلة هروبية من مواجهة العمل الروائي الجاد والتعامل الفاعل معه، إذ إن النقد السيرذاتي لا يستلزم قراءة معمقة للنص، فهو مسعف خاصة لبعض من يمارس النقد الروائي الصحفي. لذلك، ليس يستغرب أن نسمع احتجاجات المبدعين على مثل هذا النقد الذي كثيراً ما يحوم حول النص دون أن يلج فيه. وأعتقد أن نقد الرواية في بلادنا لن يقوم بدوره كما ينبغي إلا إذا اطرح هذا المنهج (أو خفف على الأقل من سطوته) وتوجه مباشرة إلى النصوص الروائية يحللها ويبحث في بنياتها ويدرس التقنيات السردية الموظفة فيها، وبهذا يصبح النقد معيناً للقراء في تلقي هذه النصوص تلقياً مثمراً يحقق لهم المتعة والفائدة، وموجهاً للكتاب وآخذاً بأياديهم إلي ارتقاء مدارج الإبداع.

أما فيما يتعلق بالأثر السلبي الذي يلحقه هذا المنهج النقدي السيرذاتي بالروائي أو المبدع، فإنه يكمن في الربط الحرفي بينه وبين

أبطال رواياته، وهو ربط كثيراً ما يوقع الكاتب في حرج شديد مع نفسه ومجتمعه، ويحد من إبداعاته في رسم شخوص رواياته واختلاق أحداثها وبنياتها، خاصة عندما يتحول هذا النقد السيرذاتي إلى محاكمة اجتماعية أو أخلاقية له. إن الأدباء، عموماً والروائيين خصوصاً يعالجون في نصوصهم الإبداعية غالباً موضوعات شائكة ومثيرة ومسكوتاً عنها ويجسدونها في أحداث تقوم بها شخصيات مختلفة تظهر في بعض الأحيان أكثر واقعية من الشخصيات الحقيقية، فلا يعقل أن نربط هذه الشخصيات بكتابها، وأن نطرح في كل مرة نقرأ فيها نصاً روائياً سؤالاً مثل: هل هذه الأحداث أو بعضها وقعت للكاتب الروائي نفسه؟، ثم نجري عملية بحث وتحر نقارن بين شخصية بطل الرواية وحياة الكاتب. وأخيراً ينبغي علينا أن نتذكر دائماً أن الروائيين مثل الشعراء قد يقولون ما لا يفعلون.

لقد حاولنا في هذه الورقة أن نلفت الانتباه إلى استشراء ما سميناه بالنقد السيرذاتي للرواية العربية السعودية وأن نشكك في مشروعيته، ونقلل من أهميته في الارتقاء بالنص الروائي وبإبداع كاتبه وبتذوق متلقيه. نعترف بأن القراءة السيرذاتية لبعض الروايات السعودية قد تبدو أحياناً قراءة مغرية لأسباب عديدة، ولكن علينا دائماً أن نقاوم هذا الإغراء ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، فكثيراً ما تكون مثل هذه القراءة مبنية على الخيال أكثر منها على الواقع.

الهوامش

1) منصور الحازمي، **فن القصة في الأدب السعودي الحديث**، دار العلوم: الرياض 1981، ص 45.

2) منصور الحازمي، **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث** «الرواية»، دار المفردات: الرياض 2000، ص 18.

3) منصور الحازمي، «مقدمة»، **ثمن التضحية** لحامد دمنهوري، النادي الأدبي بالرياض: الرياض 1980، ص 26.

4) الحازمي، **موسوعة الأدب العربي السعودي** «الرواية»، 24.

5) نفسه، ص 27-28.

6) نفسه، ص 24-25.

7) نفسه، ص 30.

8) نفسه، ص 34.

9) نفسه، ص 48.

10) نفسه، ص 51.

11) نفسه، ص 52.

12) نفسه، ص 53.

13) محمد الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر. نادي جيزان الأدبي: جيزان 1990، ص ص 6-63.

14) نفسه، ص 67.

15) نفسه، ص 81.

16) نفسه، ص 270.

17) سلطان القحطاني، **الرواية في المملكة العربية السعودية: نشأتها وتطورها 1930-1989**، د.ن. 1998، ص 84.

18) نفسه، ص 120.

19) نفسه، ص 220.

20) عقيل ناجي المسكين، «**الرواية والقصة في العالم العربي، حوار مع الدكتور سلطان القحطاني**» موقع عشتار الإلكتروني www.aushtaar.net/Entry5/main/htm، عدد إبريل 1997.

21) سلطان القحطاني، من محاضرة له بعنوان «الرواية في السعودية ومنهجية الخطاب النقدي» ألقاها في النادي الأدبي بالرياض مساء يوم الثلاثاء الموافق 1423/12/24هـ.

22) حسن الحازمي، **البطل في الرواية السعودية: دراسة نقدية**. نادي جيزان الأدبي، جيزان 1421هـ، ص 618-619.

23) نفسه، ص 916.

24) نفسه، ص 622.

25) نفسه، ص 626.

26) نفسه، ص 630.

27) نفسه، ص 644.

28) نفسه، ص 460.

29) حسين المناصرة، «**السيرة الروائية**» جريدة الجزيرة، 26 إبريل 1998م.

30) نفسه.

31) حسين المناصرة، «**لماذا رواية التسعينات**» جريدة الجزرية، 5 سبتمبر 2002م.

32) نفسه.

33) من هذه القراءات «**ذاكرة التيه: قراءة في رواية «مدن تأكل العشب**» جريدة الجزيرة، 24 أكتوبر 2002م؛ «ذاكرة التداعي والهذيان: قراءة في رواية «المكتوب مرة أخرى: **الحدود 1**» جريدة الجزيرة، 11 يوليو 2002م؛ «ذاكرة فلكلورية القرية: قراءة في شهرة **رواية الحزام**» جريدة الجزيرة، 18 يوليو 2002م؛ «**ذاكرة الريشة في مهب الريح**»، جريدة الجزيرة، 4 يوليه 2002م.

34) حسين المناصرة، «**ذاكرة رواية التسعينات**»، جريدة الجزيرة، 29 أغسطس 2002م.

35) معجب الزهراني، «**حرية الكتابة في شقة الحرية**» النص الجديد، العددان الثالث والرابع، مايو 1995م، ص 30.

36) نفسه، ص 33.

37) معجب الزهراني، «موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، **السيرة الذاتية**»، دار المفردات: الرياض 2000، ص 36.

38) نفسه، ص 36.

39) نفسه، ص 21.

40) معجب الزهراني، «لماذا لا تخرج الرواية من رحم السيرة والقصيدة» جريدة الرياض 19 ديسمبر 2002.

41) نفسه.

42) نفسه.

43) لطيفة الشعلان، «**روائيات**» موقع الرصد الإلكتروني http://www.aleased.net/algass

44) محمد حسن علوان، «**ما لم يذكره الراوي حول سقف الكفاية**»، جريدة الرياض، 14-21 نوفمبر 2002م.

45) اعتمدنا في هذا الجزء مما ورد في موقع عربيات الإليكتروني /www.arabiyat.com ubb/Forum/HTML/004232.htm مايو 2000. وعلى الحوار الذي أجرته مجلة الإقلاع الإلكترونية مع عبده خال ونشر في موقع جيزان الإلكتروني /:http .www.jazanonline.org/thaqafeya/leqaat-txt/abduka15.htm

46) تركي الحمد، انظر موقعه الإلكتروني، /www.turkialhamad.com .interviews.html

47) غازي القصيبي، **شقة الحرية**، رياض الريس، لندن 1995، ص 11.

48) انظر هذه المقابلة في **المجلة الثقافية** الأسبوعية الصادرة عن جريدة الجزيرة، 3 مارس 2003.

49) منصور الحازمي **موسوعة الأدب العربي السعودي**، «الرواية»، ص 55.

50) نفسه، ص 47.

51) منصور الحازمي، الوهم ومحاور الرؤيا: دراسة في أدبنا الحديث، دار المفردات: الرياض 2000، ص 135.

52) محمد الشنطي، «الترجمة الذاتية في الأدب السعودي» قوافل، مج 6، ع 11، 1988: ص 149.

53) انظر الحوار الذي أجرته بي كتبي مع غازي القصيبي في مجلة عربيات الإلكترونية .www.arabiyat.com/nov2000/romooz.htm

54) كامل عراب، «أطياف الأزقة المهجورة» منشور في نوفمبر 19 نوفمبر 2002 في موقع العرب أولاين www.alarabonline.org/homepage.asp?pl=xkax

55) حمزة بوقري، سقيفة الصفا، دار الرفاعي: الرياض 1983، ص 143.

56) علوان، **سقف الكفاية**، دار الفارابي: بيروت 2002، ص ص 14؛ 15؛ 203؛ 366.

57) انظر على سبيل المثال روايته **المكتوب مرة أخرى: الحدود (1)**، دار الكنوز الأدبية: بيروت 2002، ص ص 27؛ 30؛ 42؛ 154.

58) يمنى العيد، «**السيرة الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينة**» فصول، مج 15، ع 40، 1993،. ص 21.

59) جورج طرابيشي، **الروائي وبطله: مقاربة اللاشعور في الرواية العربية**، دار الآداب: بيروت 1995، ص 9.

* * *

إلى مواجهة كثير من القضايا التي تفرضها طبيعة الأحداث والعلاقات والصراعات التي تتلاحق عبر ساعات الليل والنهار، ويستبين فاحصها تشابك خيوطها على نحو شديد التعقيد. ولقد استوجبت هذه المواجهة نضجاً كبيراً في الوعي، واحتشاداً متواصلاً بكل ما من شأنه أن يتيح دقة الرؤية، وشمولية الإدراك لمختلف العناصر أو المتغيرات الثقافية بمفهومها العام، أو في ضوء المحاولات المجتهدة في تعريفها عبر الدراسات الثقافية المتواصلة هنا وهناك.

في ظل هذا المناخ، وبأثر من تلك المتغيرات انبثق النقد الثقافي «مستبدلاً البنية الأدبية أو الفنية المنغلقة على نفسها في حالات الإبداع المتباينة الأشكال والأنواع بالبنية المفتوحة على ثقافاتها، المتفاعلة معها، والمستجيبة لها استجابة المساءلة، أو النقض، أو الرفض، أو التمثيل، أو الاستيعاب، أو التخييل بالسلامة»[1].

ويبدو أن وعي النقاد برحابة الآفاق الثقافية التي لابد للنقد الأدبي أن يتحرك خلالها، بعد تحوله المرتقب إلى نقد ثقافي[2]، وتنوع الأدوات التي يتوجب توظيفها خلال الفعل النقدي، وحماستهم للإنجاز المرجو من ورائه أغراهم بإمكان التضحية بمقتضيات المنهج إلى الحد الذي ارتأى الرصين منهم أنه «لم يعد ممكناً للنقد الأدبي أن ينغلق على بنية أدبية أو

فكرية، **مهما كانت الدوافع المنهجية**، بعيداً عن تيارات الحياة المتدافعة والمتصارعة حول الناقد، وفي داخل الناقد فكرياً وسياسياً وثقافياً»؟؟

غير أن التسليم بأهمية المنهج، والوعي بإشكاليته التي أحدثها النقد الثقافي دفع «حسين المناصرة» إلى محاولة توفيقية يقترح خلالها أن يحل محل المنهج «ثقافة توجه فاعلية الكتابة والتفاعل مع النصوص من زاوية، أو من رؤية، أو من جمالية معينة»[4]، ومن ثم يرى أنه «يجدر بنا أن نكسر سياق المنهج ليحل مكانه سياق ثقافة المنهج؛ على أساس أن المنهج (وإن كان علمياً) يصبح ذا آلية ثقافية في فضاء القراءات والمقاربات الأدبية. وهنا يمكن الحديث عن ثقافات منهجية لا عن مناهج»[5].

والحقيقة أننا نسلم تماماً بانتفاء إمكان ابتعاد المبدع أولاً والناقد ثانياً عن تلك التيارات الحيوية المتلاحقة.. لكننا نرى أن الحرص على تحري المنهج المناسب، ومحاولة التزام المقترح من إجراءاته سوف يكون أداة معينة على إنجاز مهمة الناقد على نحو أدق، فضلاً عن أنه سوف ييسر لنا الحفاظ على علمية النقد الأدبي التي يتحراها الناقد المعاصر منذ أمد طويل، وأتيح له أن يقطع على طريقها شوطاً يعز عليه التفريط فيه.

ويبدو من الضروري أن نتعرف أولاً على بعض الجهود أو الرؤى السابقة التي عنيت بشأن المنهج داخل الإطار الثقافي.. تلك الجهود التي بدت لنا موزعة بين قطبين متباعدين.. أحدهما يحكم الدائرة في نطاق ضيق، حتى لا يكاد يضيف إلى النقد النموذجي الأسطوري جديداً. والآخر يفسح المجال رحباً حتى ليوشك أن يغرق الدراسات الأدبية في لجة الدراسات الثقافية العامة، أو في تيارات الفكر الموسوعي الشامل.

يذهب بعض الدارسين المعنيين بالدراسات النقدية والثقافية انطلاقاً من إنجازات علم الإنسان إلى أن النموذج التفسيري للطقوس الذي أرسى

دعائمه فيكتور تيرنر Victor Turner وعدد من تلامذته، وعمدوا إلى توسيع دائرته لتشمل الأدب والثقافة.. يشكل منهجاً متكاملاً للنقد الثقافي.. بل إن كليفورد جيرتز Clifford Gertz يذهب إلى حد لافت من المبالغة والتعميم حين يقول: إنهم قدموا من خلال هذا النموذج «رداء لكل الفصول»[6].

اعتماداً على الدراسات التحليلية للطقوس الفصلية التي تطرد ممارساتها يخلص تيرنر إلى أن هذه الدراسات أفضت إلى «إعادة صياغة النموذج الطقسي فجعلته صورة مكررة من دورة الموت والبعث التي هي دورة أزلية لا تنقطع»[7]. وغاية الطقوس - بصفة عامة - «أن يضمن الفرد والجماعة انتصار ثناتوس Thanatos أو الخير والنظام على إيروس، أو الشر وقوى الفوضى، أي إصدار التشريعات التي تكفل خضوع الوجود لنظام حق، نظام يضع الرمز والطبيعة والإنسان في وئام تام ونهائي، فهذه القوى فيها حماية من اللانظام وضمان للنظام»[8].

ويبدو أن سبب توسيع دائرة إعمال رمزية الطقوس في شؤون المجتمع والثقافة الراهنة يرجع إلى ما لاحظه الأنثروبولوجيون من تجاوز للطقوس والشعائر الاحتفالية لمجاليها التقليديين: الديني والسحري إلى المراسم الخاصة بمعظم الشؤون الدنيوية في المجتمعات العلمانية الحديثة بعد ثورة تحضرها الصناعي والتكنولوجي «وهو ما يمثل محاولة لإضفاء الشرعية على الأيديولوجيات السياسية، أو المبادئ الاجتماعية، أو العقائد الخلقية والإقرار بها. وهكذا صارت الطقوس مرآة تعكس الأفكار الثقافية، والعلاقات الاجتماعية، وصار بإمكانها، فضلاً عن ذلك، تشكيل - أو إعادة تنظيم - أبنية التفكير القائمة وطرائقه»[9].

وتمر الطقوس - في رؤية الأنثروبولوجي البلجيكي أرنولد فان جينب Gennep A. V. التي طرحها في كتابه: طقوس العبور The Rites of

passage - «بثلاث عمليات رئيسية: الانعزال، والهامشية، أو البينية، ومعاودة الانضمام. في المرحلة الأولى - الانعزال - ينفصل الخاضع للطقس (المعتنق الجديد لدين معين، أو المبتدئ في حرفة معينة، أو الملقن.. أي الخاضع لطقس التلقين) عما هو متعارف عليه من بيان اجتماعي وأحوال ثقافية ينتمي إليها ويلتزمها. وفي المرحلة الثانية - البينية - يكون الخاضع للطقس، وهو في حالة مبهمة من حالات الوجود، في وضع «بين بين»، وضع يقع في منطقة تتوسط جميع الأبنية والتصنيفات الاجتماعية القائمة في المرحلة الماضية أو في المرحلة المستقبلية. أما المرحلة الثالثة - معاودة الانضمام - فإنها تدل على دخول الملقن مرة أخرى إلى الكيان الثقافي الاجتماعي»[10].

أما مواقف الصراع - بسيطة ومركبة - أو الدراما الاجتماعية، على نحو ما أسماها تيرنر، فتشمل أربع عمليات: الخرق، والأزمة، والتصحيح، وإعادة الدمج»[11]. وهو يقصد بالعملية الأولى الاجتراء على خرق أحد المعايير الأساسية التي تنظم تعاملات الأطراف «داخل نسق العلاقات الاجتماعية الواحد». ويستتبع ذلك - طبيعياً - المرحلة الثانية، حيث يتعرض النظام المستقر وممثلوه للتهديد من قبل المنشق فرداً كان أو جماعة؛ وهنا يبادر هؤلاء بإجراء بعض العمليات الإصلاحية - عبر المرحلة الثالثة - من شأنها أن تصحح المسار، وتستعين ببعض المؤسسات الرسمية، وغير الرسمية؛ وصولاً إلى علاج الموقف وإعادة دمج المنشق - وتلك طبيعة العملية الأخيرة - أو الاعتراف به كما هو، وإضفاء المشروعية عليه إذا استعصى على العلاج.

ولا يخفى أن المرحلة الثالثة تسمح للمؤسسة المهيمنة بممارسة مستويات متعددة من آليات التقويم التي تشكل عند التحقيق نوعاً من الهيمنة والتسلط، وتتضمن اتهاماً صريحاً بالمروق عما هو راسخ ومستقر

أو موصوف بالتميز، دون نفي لما يشبته ذلك من استعلاء. وتجتمع داخل هذه العملية عمليتا العزل والتهميش أو البينية في التصور الأول، وتتسع - من ثم - لفيض من الثنائيات المتضادة: اجتماعياً وثقافياً وفكرياً[12].

ويقود أمر الدراما الاجتماعية «تيرنر» إلى مفهوم الانعكاسية الجماعية باعتباره جزءاً من الصيغة التعبيرية الافتراضية، أو مرحلة من مراحلها حيث يعيد المجتمع - عبر رحلة تطوره - النظر إلى نفسه أو واقعه، محاولاً ترسيخ قيمه أو نقدها. وفي هذه المرحلة أو عبر تلك الآلية تتحور التقاليد الثقافية المتوازنة، وتنتقل «جماعة كاملة من فصل أو موسم ذي طابع ثقافي إلى فصل أو موسم ثقافي آخر»[13].

ويتيح إسهام «باربارا بابكوك» في تناول مفهوم الانعكاسية للربط بين الأدب - أو السرد خاصة - والطقوس باعتبارهما نوعين من المنتجات الثقافية الانعكاسية، وإن ظل الفرق بينهما جوهرياً؛ حيث تقدم الطقوس بوصفها الحقيقة المستندة كثيراً على الإيمان.. في حين أن «من المسلم به أن الأدب يقوم على التوهم؛ لاعتماده على عنصر الكذب المتأصل فيه»[14].

ويمزج المنهج المقترح في مرحلته الأخيرة بين عملية التطهير الأرسطية النفسية، والنموذج الطقسي؛ حيث يتحقق من طريقها الحفاظ على مسافة فاصلة بين الجمهور والشخصية المسرحية، أو الحدث القصصي - أو الأثر المترتب عليهما.. الأمر الذي من شأنه أن يساعدنا «على فهم بناء الكثير من المسرحيات الكلاسيكية»[15].

في ضوء هذا التصور يتراءى لنا النموذج الذي وصف بأنه «رداء لكل الفصول» وكأنه يقدم الكلمة الأخيرة التي تغلق على الباحثين باب القول. ويمكن لكل الدارسين إخضاع نصوصهم للتحليل الذي يستمد إجراءات هذا النموذج، وعندئذ يوصف عملهم بأنه «نقد ثقافي ممنهج» أو محكوم بذلك المنهج الذي تم استمداده من الطقوس التي عني علم الإنسان

باستخلاصها وتحليلها وتبيُّن أسسها المشتركة، وقولبتها بحيث تغدو إطاراً مرناً يستوعب تحولات الثقافة وتجلياتها عبر الفعل البشري الذي يمثل الإبداع منه موقعاً متميز الإنجاز والدلالة.

ولنا - بعد ذلك أيضاً - أن نتساءل عن الجديد الذي يسوغ العدول عن رد هذا النموذج إلى النقد الأسطوري ويبرر إدخاله فيما يسمى «النقد الثقافي».

وإذا كان النقد الذي اصطلحنا على تسميته بالنقد النموذجي أو الأسطوري الذي بدأت ملامحه رحلة تشكلها مع أعمال جيمس فريزر في الغصن الذهبي، وبلغ نضجه مع أعمال ليفي شتراوس المتعددة.. مروراً بإنجازات جين هاريسون وفرنسيس فيرجون ونوثروب فراي... وغيرهم قد وظف توظيفاً فعالاً في إدراك أنماط من التفسير البناء في الدراسة النصية للأدب؛ ومن ثم تشكلت له إجراءاته على نحو يسوّغ اعتباره منهجاً مستقل الملامح والمعالم في الدرس النقدي.. فهل ينفي ذلك كونه نقداً ثقافياً.. بمعنى أنه ينطلق من محاولة فك شفرة الأساطير أو الشعائر أو الطقوس التي تشكل العمق الذي يتجذر فيه النص ومبدعه، أو يختبر كيفية تجليها في تلافيف النص على نحو ما؛ ومن ثم يمكن الاطمئنان إلى فاعليتها في اقتياد الدارس أو المحلل إلى تفسير مقبول لبنيته الفنية الجمالية؟

ولكن إذا كان هذا تكريساً لا يخفى لما هو محلي.. أي لما عرف في الدراسات الثقافية بالثقافات الصغرى، فلا يبقى إلا محاولة تجاوز ما هو محلي - منتمٍ إلى الثقافة الصغرى - إلى ما هو كلي عالمي - منتمٍ إلى الثقافة الكبرى.. وهي - بلا جدال - الثقافة الغربية التي يخطط لصيرورتها كونية في أقرب وقت ممكن. ومن هنا يبرز البعد السياسي الكامن خلف هذه المحاولة. وسوف نعرض له لاحقاً بمزيد من التفصيل.

هذا فضلاً عن أن التطبيق الفعلي المقترن بحسن النية يمكن أن يطرح إشكالات عديدة.. على سبيل المثال: إذا تضمنت رواية حديثة أحد المشاهد أو الأحداث التي تعد مجلى فنياً لبعض الطقوس الخاصة بالميلاد أو السبوع أو الزواج أو الحصاد... وهي - بالقطع - محملة برموز مركبة ومتداخلة العناصر.. فهل المتوقع أن يتفق عدد من النقاد الذين يتبنون آليات النقد الثقافي، وينتمون إلى بيئات جغرافية وثقافية مختلفة في تفسيرها، أو في فهم الرمز الكامن فيها؟

وفي ظل مقولة الثقافة الكبرى التي تلح عليها الدراسات الثقافية الحديثة.. هل يمكن أن يفسر أداء الطقس الواحد الخاص بالميلاد تفسيراً واحداً أو متقارباً، ويستوعب رمزه بصورة واحدة لا اختلافاً جوهرياً بين عناصرها من قبل ناقد ثقافي.. حين يكون المولود ذكراً أو أنثى، أو هو المولود الأول الآتي بعد فترة من الترقب الذي يختلط فيه الأمل باليأس، أو هو المولود الآتي بعد موت أخوة سابقين؟

لا خلاف على أن قدراً من الخلاف واقع بالضرورة، وسوف تتفاوت الرؤى في تفسيره. ولا يمكن أن يبرأ الغرض أو الهوى الذاتي والاعتساف والأيديولوجيا من الاتهام في هذه المرحلة أو تلك. وعندئذ سوف تزداد المساحة الفاصلة بين الناقد وموضوعية التحليل - أو ربما أمانته - اتساعاً.

إن المرحلة الممتدة من الطبيعة إلى الثقافة التي اختلف إنجازها باختلاف الأمم والشعوب والمجتمعات والحضارات سوف توظف عناصر اختلافها اللامحدود حتماً لخدمة الثقافة الكونية المنشودة.. غير أن رحلة أخرى من الصراع الذي سوف يثور بين الثقافات الصغرى وتلك الثقافة المنشودة سوف تبدأ، وتتعدد مساراتها، وتتفاوت نتائجها، ومن الصعب التكهن بآمادها ونتائجها على نحو قاطع.

خلاصة القول إن النقد الثقافي يتسع - بحكم طبيعته وغايته - ليتضمن البحث الأسطوري وتحليل الطقوس.. ضمن ما يشمل من إنجاز معرفي، ويزيد عليه. ولقد تميزت جهود عديد من الأنثروبولوجيين والنقاد في خدمة ذلك التوجّه، وبلورة إجراءاته، وتأكيد مصداقيته. ولذا لا يمكن إهدار هذه الجهود عند تقديم أية محاولة لرسم ملامح النقد الثقافي، أو اقتراح منهجيته. ولكن لا يمكن التسليم بمجرد نقل الإطار من هنا إلى هناك وحسب؛ ففي هذا ظلم للأول واختزال للآخر. كما أن هذا المسلك من شأنه أن يغلق الباب - بغير مبرر علمي - أمام كثير من المعطيات المعرفية التي تنتمي إلى حقول أخرى، ولا يقل دعمها للمقترح من شأن النقد الثقافي ومنهجه عن دعم التحليل الطقوسي والدراسات الأنثروبولوجية.

إذا كان عمل تيرنر وزملائه وتلامذته قد رد النقد الثقافي الذي ينص أساساً على فكرة توسيع دائرة النقد لتشمل كل ما يسهم في تشكيل شمولية الدلالة والتأثير في النص... إلى حدود النقد النموذجي وتحليل الطقوس والشعائر في ضوء نموذج مقنن يراد تعميم تطبيقه.. الأمر الذي لا يشكل إضافة ملحوظة إلى جهود الأنثروبولوجيين والنقاد السابقة؛ ولا يكشف عن الخصوصية الموجبة أو المميزة للنقد الثقافي... فإن الجهد المقدر المتواصل في دأب الذي قدمه الدكتور عبدالله الغذامي يقف على الطرف المقابل من حيث إنه ينقلنا إلى التيارات الفكرية والثقافية بمعناها العام انطلاقاً من إلحاح الهموم الحيوية التي يتداخل فيها ما هو سياسي واقتصادي وإعلامي داخل إطار رحب يشيع تسميته بالإطار الثقافي. وإذا جاز لنا أن نقفز - نسبياً - إلى النتائج بدا لنا أن عمله يضعنا في لب نقد الثقافة لا النقد الثقافي على العكس مما حرص هو على التصريح به أو التنبيه إليه[16].

يحاول الغذامي – في البدء – أن يبدد توجساتنا الأولية حين يحرص على التأكيد بأن «النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجياً للنقد الأدبي. بل إنه سيعتمد اعتماداً جوهرياً على المنجز الإجرائي للنقد الأدبي. وهذه أولى الحقائق المنهجية التي ينبغي القطع بأهميتها »[17].

ورغبة في تجاوز تلك المنهجية النقدية التي انطلقت – على نحو جوهري – من مفاهيم الأدبية والتعامل مع الأسئلة المتعلقة بجمالية النص؛ مما أسلم إلى تعالي المؤسسة الثقافية وطبقيتها، وباعد بين الجمال النخبوي المعزول من جهة والمؤثر الفاعل في وعي عموم الناس وحياتهم من جهة أخرى؛ راح يبحث عن منهجية جديدة تعنى بالشعبي الجماهيري، وأسئلة الفعل والتأثير، وتجاوز الاهتمام بالنصوص إلى الأنساق الكامنة خلف النصوص متحرياً الشروط المسوغة لوجود هذه المنهجية الإجرائية الجديدة. ومن ثم تحددت لديه أسئلة النقد الثقافي المقترحة، وهي:

1 – سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص.

2 – سؤال المضمر بديلاً عن سؤال الدال.

3 – سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخبة المبدعة.

4 – ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، ولكنها، مع هامشيتها، هي المؤثرة فعلاً، وهي المشكلة للأنساق الثقافية العامة، التي لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصها ونصوصها[18]؟

واستكمالاً لضبط المنهج يطرح مفهوم الوظيفة النسقية؛ ليضيفه إلى الوظائف الستة التي طرحها جاكوبسون في نموذجه الشهير. كما يضيف مفهوم الجملة الثقافية إلى الجملة النحوية وللجملة الأدبية. ويترتب على ذلك بروز الدلالة النسقية التي تضاف إلى كل من الدلالة الصريحة

والضمنية. وعبر الجملة الثالثة المقترحة «التي هي الجملة الثقافية سيتم لنا التمييز بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي وذلك على مستوى المنهج والإجراء»[19].

ويستوجب إيضاح التصور المقدم طرح مفهوم معدل للمجاز والمجاز الكلي والتورية الثقافية وازدواجية المؤلف[20].

ولابد أن تدعونا الأسئلة المطروحة إلى التوقف والمراجعة. لقد قدم الغذامي مبرر المنهجية الحديثة التي ينشد طرحها ماثلاً في رفض هيمنة الأسئلة المتعلقة بجمالية النص وأدبيته على النقد: قديمه وحديثه، مما قاد إلى انعزاله واستعلائه، وإغفاله لما هو رائج وجماهيري ومؤثر «وهذا ما جعل النقد قلعة أكاديمية معزولة غير فاعلة في حياة الناس»[21]. ومن ثم لم تكن الغاية منصبة - بالدرجة الأولى - على نفي الرصيد السابق لرحلة النقد الممتدة امتداد تاريخه القديم والحديث، بأثر من إغراء المنهجية الجديدة، أو حتى بأثر من عظيم إنجازها. ومن هنا بدا الإلحاح على فكرة البدلية المتكررة في صياغة أسئلة النقد الثقافي على النحو المقدم مزعجة إلى حد كبير. إذ المنشود فيما نعتقد، وفيما عول عليه الغذامي من مصادر في بلورة مفهوم النقد الثقافي، هو الاهتمام بما من شأنه أن يحقق كلية الرؤية، المدروسة، واستحضار أطرافها المؤثرين والمتأثرين باعتبارها طرفاً في كل الأحوال في تحقيق كمال الدلالة المستمدة من هذه الظاهرة.

إن الرابط الوحيد الذي يربط مجال النقد الثقافي - لا نقد الثقافة - بالدراسات الأدبية هو اتخاذ كليهما النص الأدبي مجال عمل، غير أن النص في مجال النقد الثقافي لا يعامل - كما يزعم الغذامي - إلا «بوصفه حامل نسق، ولا يقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما نتوسل بالنص لنكشف عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها»[22].

وهذا النمط من التعامل مع النص من شأنه أن يجعل هذا الجهد

منتمياً إلى دائرة الثقافة والفكر... لا الأدب ونقده، ويحصر النقد في كونه مادة يمكن الاعتماد عليها في تبين فاعلية الثقافة، وملامحها وعللها، ومسارها التاريخي، وإنجازها في لغة من اللغات، ومجتمع من المجتمعات. هذا عمل بالغ الأهمية، بالغ القيمة.. لكنه لا ينتمي - فيما نعتقد - إلى الدراسات الأدبية التي يراد لها في هذا السياق تجديد آلياتها في استمداد النص أقصى عطائه، وتتبع دوائر السياق الفاعل في تشكيله، وتعظيم الأثر الذي يمكن أن يحققه فضلاً عن مدى تمثيله لجوهر الثقافة التي يصدر عنها.

ومجانبة لسوء الفهم أو اختلاط الرؤية نجد أنفسنا مضطرين إلى التعرف الدقيق على المفهوم الذي قدمه الغذامي للنقد الثقافي وتصور تعامله مع النص.

لا خلاف البتة مع المنطلق التأسيسي الذي ينطلق منه الغذامي في الاهتمام بالدراسات الثقافية؛ ومن ثم النقد الثقافي.. ذلك المنطلق المتمثل في «الوعي بمحدودية النظرة الجمالية (البلاغية) التي تفترض أن العلاقات الدلالية بين عناصر الخطاب تقوم على الإتقان الدلالي التام»[23] ومن ثم نقدر الدراسات الأدبية والثقافية المشار إليها وغيرها من الدراسات التي عنيت بتوسيع دائرة الاهتمام بسياق النص وآفاق الخطاب.

لكننا نختلف حتماً إذا كان المقصود أن يترتب على ذلك نفي القيمة عن الدراسات الجمالية والبحث في أدبية الأدب؛ ومن ثم محاولة إسقاطها من الاعتبار؛ استجابة لإغراء أي بديل آخر يمكن أن يضاف إليها ويدعم كمالها.. لا أن يحل محلها.

في ضوء هذا نتلقى رؤية الدراسات الثقافية للنص، وما يترتب على ذلك من كيفية التعامل معه.

إن المتابع للتحولات اللافتة في اهتمامات دارس الأدب وأساتذته في أوروبا وأمريكا يدرك فرط انشغالهم بالدراسات الثقافية.. تلك الدراسات التي «كسرت مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية؛ فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية.. ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، بما في ذلك تموضعها النصوصي»[24].

هذا هو شأن الدراسات الثقافية في تعاملها مع مطلق النص الدال بما في ذلك النص الأدبي في ضوء تقديرها لقيمة هذا النص أو ذاك، ومدى خدمته لغايتها وموضوعه من مشروعها. أما شأن النقد الأدبي في تعامله مع الدراسات الثقافية فشأن آخر مرهون كذلك بتقديره لما يمكن أن تقدمه هذه الدراسات من خدمة أو عون على إنجاز غايته أو إذكاء تعامله مع مادته من النصوص الأدبية وطرق تحليلها. وفي ضوء هذا جاءت المصادر الأدبية والنقدية ثالثة المصادر الثلاثة التي حددها هوجارت - أول رئيس لمركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة - باعتبارها المصادر النظرية للدراسات الثقافية، يسبقها في ذلك المصادر التاريخية والفلسفية ثم المصادر الاجتماعية[25]. لكن كيف يرى الغذامي هذه العلاقة؟ وكيف قدم لنا النقد الثقافي؟

يتبنى الغذامي - تقريباً - مشروع فنسنت ليتش الذي طرحه في سياق تركيز الاهتمام بالخطاب في ذاته وتحليله من حيث هو خطاب،

واتخذ مصطلح النقد الثقافي علماً عليه، وعمد في منهج تحليله إلى استخدام «المعطيات النظرية والمعجمية في السوسيولوجيا، والتاريخ، والسياسة والمؤسساتية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي.

ويقوم النقد الثقافي عند ليتش على ثلاث خصائص هي:

أ - لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطاباً أو ظاهرة.

ب - من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج - إن الذي يميز النقد المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت، وحفريات فوكو»[26].

فإذا أضيف إلى ذلك ما أكده كلنر من أن «النظر النقدي لثقافة الوسائل يعتمد على أخذ النص مقروناً في تفاعلاته مع المجتمع، وتقاطعاته مع أنظمة الإنتاج وأنظمة الاستقبال، وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور، والقوة التي تتولى إنتاج الوسائل في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي»[27]... بدا جلياً أن النقد الثقافي لا يسقط إنجاز الدراسات النصية ومناهج التحليل العرفية

السابقة عليه وإن حرص على توسيع الدائرة لتشمل ما يستوعبها ويزيد عليها. فإذا أردنا تحديد المنطلق دونما اختزال مخل قلنا إننا أمام رؤية تسعى إلى ترسيم جديد لآفاق السياق الذي ينتمي إليه النص على نحو يجاوز تصورات النماذج المعروفة عند جاكبسون أو غيره. لكن عبارة دريدا السابقة «لا شيء خارج النص» تفتح أفق الانطلاق أمام هذا السياق إلى آماد تنتفي معها الحدود أو الآفاق الحيوية التي تنتمي إليها تلك الحدود.. ويبقى الضابط التقريبي ماثلاً في إمكان استثمار كل معطى حيوي واقعي أو تاريخي مما يبدو مظنة التأثير في إنتاج النص أو تشكيله، أو تلقيه ورصد تأثيره.. ذلك التأثير الذي يمكن أن يكون مسبوقاً بالتمهيد له، أو شق مسار بعينه يرجى أن يستقطبه.

وعبر عملية توسيع دائرة السياق من منظور الدراسات الثقافية يتم الالتفات إلى الكثير من متغيرات الحياة اليومية المعيشة في مستوياتها المختلفة خاصة تلك المستويات الهامشية وربما السوقية أو الوضعية التي لم يكن يأبه بتأثيرها أو فاعليتها أحد من قبل. هذا فضلاً عما يمكن وصفه بالشأن الجماهيري متمثلاً في آليات الإعلام والاستهلاك والإعلان... وغيرها.

غير أن الغذامي - مدفوعاً بحرصه النبيل على النهوض بأمته وتقدمها وتطوير ثقافتها - يرى حتمية التخلص من الرصيد السالف كله، بل يرد إليه علل الأمة وأدوارها المزمنة، ويوجز سبيل الخلاص في ضرورة «التحول في النظر إلى الشعر [النموذج الأسمى للنص الأدبي] من كونه خطاباً فنياً إلى كونه خطاباً ثقافياً، ثم إلى كونه حامل نسق»(28). فإذا استحضرنا مفهوم النسق الذي سبق طرحه، وما يتعلق به من الوظيفة النسقية والدلالة النسقية، ثم الجملة الثقافية التي تتيح لنا «التمييز بين ما هو أدبي جمالي وما هو ثقافي»(29) اتضح لنا أن التحول المنشود ليس

ثمرة الرؤى التأسيسية للنقد الثقافي عند ليتش أو كلنر أو غيرهما. ثم إنه يخرج بالناقد الأدبي من دائرة عمله إلى دوائر أخرى قد يطلب منه عبرها أن يحمل ما لا طاقة له به. وإمعاناً في تجاوز ذاكرة المصطلح الذي قدمه الغذامي اعتماداً على ليتش وكلنر نراه يذهب إلى طرح مقولة «المؤلف المضمر» أو النسقي الذي هو «الثقافة» ذاتها، وهو مؤلف فاعل يشكل طرفاً في صنع ما نقرأ وننتج ونستهلك، أما الطرف الثاني فهو المؤلف المعهود، وهو كذلك «ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة»[30]. ومقتضى ذلك - باختصار - أن الفاعلية الثقافية في تشكيل أي نص سوف تكون أرضاً مشتركة بين كل المبدعين؛ ولنا أن نتصور النتائج التي يمكن أن تترتب على ذلك على مستوى الإبداع الأدبي وعلى مستوى التحليل النقدي لاحقاً، والتي من بينها حتمية التعويل على ما هو فردي إلى حد كبير.

ولا نكاد نستوعب هذا المفهوم حتى يوافينا الغذامي بتعريف آخر يوشك أن يردنا إلى نقطة البدء، حين يقول إن «النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي»[31].

يبدو أن المشكلة تكمن فيما سبق أن لخصه الزميل رمضان بسطويسي حين رأى أن الغذامي ينشد تطوير مهمة الناقد الأدبي؛ «ليجعل منه مفكراً اجتماعياً» أو مفكراً سياسياً مهموماً بقضايا وطنه[32]. وعليه إذاً أن يتحمل «مسؤوليته الأخلاقية والسياسية والاجتماعية»[33].

إن غاية نبيلة لا شك تلك التي يسعى إليها الغذامي، ومهمة جليلة

تلك التي يريد من الناقد النهوض بها لكنها ليست مهمة الناقد الأدبي، أو بالأحرى ليست مهمته وحده، ولا يمكن أن ينوب عن المفكر السياسي والاجتماعي والأخلاقي.. ولا نقول إنه لا يمكنه أن يلغي دورهم.. إننا فقط نأمل في العمل الجماعي المحكوم بنظام عمل، وخطة محكمة، وغاية بينة، وتفاعل بناء.. ترفده خلفية معرفية قادرة على متابعة الجديد، ومواصلة الجهد في يقظة ومرونة.

إن استثمار منجز الدراسات الثقافية على نحو إيجابي هو ما يعين عليه النظر الموضوعي الهادئ في الرؤى التأسيسية لمنظري النقد الثقافي، ومبتكري مصطلحه ممن أمدتهم ثقافتهم بالإنجاز المتتابع للدراسات الثقافية في مراكزها الرائدة، وما يسمح به الدور المنوط بالناقد، بل يتوجب عليه - استكمالاً لذلك الدور - بعد أن يواجه سؤال العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية؛ مواجهة صريحة على نحو ما فعل جوناثان كولر ثقال - دونما مواربة -: «إن مشروع الدراسات الثقافية، من خلال مفهومه الأكثر اتساعاً، يعني أن نتفهم وظيفة الثقافة، بنوع خاص في العالم الحديث: كيف تشتغل المنتجات الثقافية، وكيف تكون الكيانات الثقافية مشيدة ومنظمة من أجل الأفراد والجماعات، من خلال عالم متنوع، ومجتمعات متمازجة، وقوة الدولة، والصناعات الإعلامية، والشركات متعددة الجنسيات... وهكذا، فإن الدراسات الثقافية، من حيث المبدأ، تتضمن الدراسات الأدبية وتطوقها، فاحصة الأدب بوصفه ممارسة ثقافية خاصة، ولكن ما نوع التضمن هذا؟ يبدو أن ثمة مقداراً كبيراً من الجدل هنا؛ فهل الدراسات الثقافية مشروع متسع تكتسب الدراسات الأدبية، ضمن نطاقه، قوة جديدة وتبصراً جديداً؟ أو هل الدراسات الثقافية سوف تستهلك أو تبتلع الدراسات الأدبية، وتدمر الأدب؟»(34).

ومن الطبيعي ألا يقبل الناقد احتمال استهلاك الدراسات الثقافية للدراسات الأدبية أو ابتلاعها.. فضلاً عن تدميرها. ومن ثم يتعامل مع الدراسات الثقافية وإنجازها باعتبارها مشروعاً متسعاً من شأنه أن يمد الدراسات الأدبية بقوة جديدة وتبصر جديد. وعندئذ سوف يوجه طاقته إلى استثمار منجز تلك الدراسات، ومتابعة تطوراتها المتلاحقة، والإفادة منها في توسيع دائرة الخطاب الفني بحيث لا يغفل عن فعل الخطاب الثقافي في تشكيل النص، وتبين تجسيده لحقيقة الذات المنتجة التي لا يمكن أن تقف عند حدود المبدع الفرد، وكذلك تتبع إنجازه التأثيري في المتلقي إيجاباً وسلباً ما بقيت الدراسات الثقافية محكومة بموضوعية العلم، معنية بالحقيقة المجردة التي تنشد عالماً إنسانياً متحضراً، تحكمه علاقات راقية، وغايات خيرة سامية.

عند هذا الحد يبرز السؤال المنهجي أكثر حدة، ويتطلب مواجهة موضوعية.. كيف يمكن للناقد الأدبي استثمار منجزات الدراسات الثقافية على نحو يعين على بلورة نقد ثقافي، أو نقد أدبي ثقافي ذي إجراءات قابلة للتطبيق في إطار منهجي؟

انطلاقاً من رؤية إدوارد سعيد حول حتمية «وضع الناقد والنص معاً في حالهما الفعلية من حيث وجود بعدين متجاورين معاً هما البعد الجمالي والثقافي، ومن حيث إن الثقافي ظرفي بالضرورة البشرية والحياتية، وبما أن اللغة ظرفية مع ما تمتلكه من إمكان جمالي، فإن النص ظرفي أيضاً، والناقد بما أنه كائن بشري فهو ظرفي كذلك»[35].

واستدعاء لمصطلح النقد المدني الذي «يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي الذي يدير فعل الناقد، وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها كحدث غير ممنهج»[36] يمكن تبلور الفكرة الأساسية أو المنطلق الأساسي في تحديد ملامح المنهج ماثلة في حتمية

وصل النص بجميع مقومات سياقه المادية والبشرية والثقافية الواقعية والتاريخية. ومعنى هذا أن الناقد يواجه عملاً شاقاً جداً يتوجب عليه إنجازه بإيمان شديد بضرورته، واحتشاد بأدواته، والتزام بترابط عناصره.

أما ما يتعلق بالمادة وراهنيتها الظرفية فيشكل مرحلة النظر في اللغة.. رصيدها الفاعل وما استجد عبر مسارها، وما اكتسبته من إيحاءات وظلال واقعية تجعل لها قيمة خاصة في العمل الماثل.. هذا فضلاً عن المألوف من أمر دراسة بنيتها الصوتية والصرفية والموسيقية، وعلاقاتها التركيبية، وأثر ذلك على تحديد الإسهام في بنية الدلالة الكلية، ثم الوشائج الرابطة بين هذه البنية وكلاسيكيات النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، والمشروعات التجريبية اللافتة في مساره.

وأما ما يتعلق بالمقومات البشرية فسوف يخوض الناقد غمار تيارات زاخرة من معطيات سياق الإبداع والتلقي.. فعلى مستوى الإبداع لا يمكن تجاوز المبدع الفرد، وتكوينه الثقافي والنفسي، وطبيعة تجربته، وموقعه الاجتماعي والطبقي، وعلاقته بالمؤسسة التي ينتمي إليها، وانتمائه الفكري.. وغير ذلك مما قد كان يستأثر بجهد الناقد كلية عند الالتزام بأحد المداخل النقدية السالفة. وكذلك الشأن في قضية التلقي والاستجابة، وما يتحكم فيه بالنظر إلى قرائن داخلية أو خارجية.. عارضة أو جوهرية.. فردية أو جمعية.. مجردة أو موجهة مغرضة... إلخ.

فإذا انتقلنا إلى عناصر سياق الواقع الظرفي الثقافي كنا كمن وضع الناقد في لجة تمور بتيارات متدافعة لا يدري خلالها المصدر من المورد، وهنا عناصر فاعلة مما هو واقعي راهن، وما هو أسطوري متجذر في العمق التاريخي والجغرافي. ويتوازى ما هو رسمي راق مع ما هو شعبي جماهيري وربما سوقي. وتتراءى فاعلية ما هو شفوي متردد الأصداء، بأكثر مما تبين فاعلية الكتاب الثابت. ويتداخل ما هو ديني مع ما هو عرفي أو

خرافي. وتلتبس العادة السائدة بالقانون الملتزم. ويبلغ القهر والتسلط ما لا تبلغه صيحات الحرية الأبدية. ويفعل الترغيب والترهيب ما لا يفعله الإخلاص للمعتقد الراسخ.

وهكذا تواصل دائرة السياق توالدها على نحو نوشك معه أن نسلم بانتفاء حدود السياق الفاعل في النص، أو باطراد توالدها اللانهائي.

لكن هل يمكن أن يوصف تناول نقدي على هذا النحو بالضبط المنهجي؟

الحقيقة أننا مازلنا غير قادرين على الفرار من المشكل الأزلي لمصطلح ثقافة وثقافي، وإذا كان دريدا قد قال: «لا شيء خارج النص»؛ فإن لنا أن نقول: «لا شيء خارج الثقافة». بل إننا لو ظللنا داخل دائرة المنهج، واستحرضنا كل مناهج النقد الأدبي وتحليل النص داخلياً أو خارجياً، وتساءلنا: هل ثمة منهج من بين هذه المناهج يمكن إخراجه من دائرة الثقافة والثقافي؟ فلن نجد من يجرؤ على الإجابة بالإثبات.

إن النتيجة التي لا يشق على من يبحث في ضبط هذا المصطلح أو دلالة الكلمة هي أنها «أوسع بكثير وأضيق بكثير من أن تكون ذات غناء كبير»[37]. ذلك أن معناها عند الأنثروبولوجيين «يتسع لكل شيء»[38]. بل إن مفهوم الثقافة قد يتحول من النقيض إلى النقيض[39].

هل نضطر أمام هذا إلى المحاولات التوفيقية أو التلفيقية التي يعمد الناقد فيها إلى دمج شيء من معطيات الدراسات الأنثروبولوجية على آخر من الدراسات النفسية أو الماركسية ليمنحها إهاباً جمالياً؛ فيوسم عمله في النهاية بأنه ثقافي؟ أم نلزم نهجاً بعينه كما فعل «تيرنر» في تحليل نموذجه الطقوسي ونضفي عليه الاسم؟ أم نجاوز هذا وذاك لنسلم

مع «ستيفن جرنبلات» بأن «التحليل الثقافي الكامل ينبغي أن يتجاوز النص والقيم والمؤسسات والممارسات الثقافية الأخرى، بمعنى أن يذهب إلى أبعد منها، بعد أن يكون وعي الثقافة بوصفها كلاً معقداً، ساعدنا على استعادة الإحساس بالموضوع من خلال توجهنا إلى إعادة بناء الحدود الثقافية التاريخية له»[40]؛ ربما كان هذا أقرب التوصيفات إلى الدقة.. لكنه يجعل سؤال المنهج أكثر إلحاحاً.

ليست محاولة للخروج من الأزمة، ولا أريد أن أصفها بأنها إجابة على السؤال المطروح أن نقول: سوف يبقى النص الفرد حكماً في القضية من حيث كونه بناء ذا خصوصية تحتم أن يكون مدخلاً بعينه هو المدخل الصحيح أو الأنسب للولوج إلى عالمه، واستمداد عطائه جمالياً وثقافياً، واستكشاف إنجازه التأثيري. ووصولاً إلى تلك الغاية سوف تتراءى المقومات السياقية على اختلافها لبصر الناقد وبصيرته، وتفرض نفسها باعتبارها الأداة الأنسب لنسيج خيوط منهج تناوله لهذا النص أو ذاك.

لكن حتى حين نستشعر قدراً نسبياً من الرضا بهذه النتيجة.. هل يمكن أن نغادر قضية النقد الثقافي ومنهجه متوهمين استيفاءها دون أن نستبين خلفيات البعد السياسي الذي لا يمكن أن ينفصل عنها بحال؟ بل ويستثمر - فيما نعتقد - كل ما يقترن بالمصطلح من إشكالات أفضل استثمار؟ وهنا لابد من الارتداد إلى الخلف قليلاً أملاً في تدقيق الرؤية وموضوعيتها.

لقد شهد القرن الماضي اهتماماً لافتاً بالثقافة خاصة مع بداية الجزر الاستعماري واطراد استقلال المستعمرات المختلفة وظهور ملامح جديدة لفترة ما بعد الكولونيالية. وإدراكاً من الدول الاستعمارية للفاعلية الهامة الكامنة في الثقافة، وحتمية إعادة ترتيب الأوراق وإعداد الخطط المناسبة للمرحلة الجديدة بدأت «الثقافة كفكرة تندفع إلى المقدمة» على نحو ما

لاحظ «إيجلتون»[41] ويعود السبب لذلك - فيما يراه - «إلى أن الثقافات القائمة تلعب دوراً بالغ الطموح على حلبة السياسة الدولية»[42]. ومن ثم بدأ الاهتمام بالدراسات الثقافية وإنشاء المراكز المعنية بها، بل بدأت برامج المخابرات الأمريكية والأوروبية في الاتكاء عليها وتمويل منظماتها سراً وعلناً. ولا يخفى أن أكبر المنظمات التي نهضت بهذه المهمة بعد سلسلة من المؤتمرات المؤسسة لها واتخذت من الثقافة، بل من الحرية الثقافية اسماً لها.. كانت تعمل لحساب إدارة المخابرات الأمريكية، ووفقاً لخططها، وبدعم من تمويلها[43].

وفي المراحل الأولى من نشأة الدراسات الثقافية، شغل الباحثون - على نحو ملحوظ - بأمر التفريق بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية أو العالية.. بين ما هو جماهيري شعبي، وما هو جمالي راق. غير أن العقود التالية أسلمت - في ظل دراسة الخطاب ونظرياته، وطرح مفاهيم القوة والهيمنة والمعرفة.. - إلى مقابلة مغايرة.. تلك المقابلة بين ما سمي بالثقافة الكبرى أو الكونية.. والثقافة أو الثقافات الصغرى. وإذا كانت الثقافة الصغرى تحتفظ بالتعريف المألوف بين إليوت ووليامز.. ذلك التعريف الذي صاغه إليوت عن الأنثروبولوجيين الذين رأوا أنها «طريقة حياة شعب معين، يعيش معاً في مكان واحد. وهذه الثقافة تظهر في فنونهم، وفي نظامهم الاجتماعي، وفي عاداتهم وأعرافهم، وفي دينهم»[44].. فإن الثقافة الكبرى غدت تعني «التمدن المتسم بالكلية أو العمومية» و«تدل على تلك القيم التي ينبغي أن يستلهم منها أي أسلوب من أساليب الحياة أياً كان»... و«ما تفعله تلك الثقافات الصغرى - في نظر الثقافة الكبرى التي تزدري تلك الثقافات إلى حد ما - هو أنها تتشبث بما هو ليس إلا محض عوارض، أو حوادث (بمعناها في الفلسفة المدرسية) مثل المكان والمنبت والجنس والمهنة ولون البشرة وما إلى ذلك»[45].

وباسم التمدن المنشود، وتجاوزاً لتلك العوارض؛ ترى الثقافة الكبرى أن من حقها «التدخل في تلك الثقافات الصغرى... باسم العمل من أجل خير تلك الثقافات، وليس باسم العمل من أجل خيرها هي»[46]. وكان طبيعياً أن ينشأ الصراع المتوقع رغم المظهر البراق لتلك الدعوى؛ ذلك أنه «كلما تعاظم تصدير الثقافة... إلى العالم الكولونيالي كلما أضرمت لهب الخصوصية الثقافية هناك في نوع من ردة الفعل»[47].

وربما جاز هنا افتراض حسن النية ماثلاً في محاولة اتخاذ الثقافة أرضية لنوع من الإجماع الذي يدعم المشترك مما هو إنساني وجوهري. لكن الحقيقة غير ذلك.. «لم تعد الثقافة الآن تعني أرضية للإجماع، بل غدت تعني حلبة للنزاع»[48]. لقد أصبحت الثقافة «هي ما تقتل من أجله. لقد صارت خريطة الصراع بين الثقافة الكبرى إلى بقية العالم، والنتيجة هي أن الثقافة (الكبرى) الغربية: أي الذاتية الكلية والتمدن الكلي، صارت الآن في مواجهة مع الثقافة الصغرى بمعنى النزعة القومية، والنزعة الإقليمية، ونزعة الحفاظ على نقاء الثقافة الأصلية، ونزعة الاندماج في طوائف من أصحاب المصالح المادية الواحدة، ونزعة تكتل المجتمعات المحلية المباشرة، والقيم الأسرية، والأصولية الدينية، والتضامن العرقي، وحركة العصر الجديد new ageism، وما إلى ذلك - وهي صور اندماجية مجسدة من صور الثقافة الصغرى؛ صور تضرب حصاراً حول الثقافة، من الداخل ومن الخارج، فتمنع الخروج وتمنع الدخول»[49].

لقد كانت الثقافة التقليدية تسمح - على نحو تلقائي - بطرح ما هو محلي أو خصوصي في غمار الاندماج فيما هو إنساني مشترك من القيم الحيوية، لكن تحولاً لا يخفى أدرك مفهوم الثقافة صارت معه «ساحة معركة تطرح مختلف القضايا خلالها جلية، ويثور النزاع حاداً بينها»[50].

إن الثقافة التقليدية تتعرض اليوم «لسهام الجوانب السياسية للهوية، وثقافة السوق، والنزعة التشكيلية المرتبطة بحقبة ما بعد الأيديولوجيات وما بعد الحداثة. ولكن من السخرية أنها تتواطأ مع هؤلاء الأعداء، أيضاً، وفي بعض الأحيان تسهم في خلقهم. فسياسات الهوية في أسوأ صورها – صورها المبنية على البارانويا، وادعاء التفوق على الغير، والتعصب الأعمى – هي جزئية من نوع بغيض، وهي ليست إلا الوجه الآخر لكلية من نوع بغيض»[51].

ربما لا يثير إدخال مسائل الاقتصاد وقضايا الاجتماع دائرة السياسة فزع أحد أو حتى استهجانه – كما يذهب إيجلتون – فمباحثهما تجعل ذلك متوقعاً. «أما تسييس الثقافة بالمقابل، فيبدو كما لو أنه يجردها من هويتها ذاتها، أي كما لو كان يدمرها»[52].

إن إيجلتون يخلص إلى أن ثنائية الثقافة التي كانت قد تبلورت في المقابلة بين الهوية والفن قد آلت الآن إلى مقابلة بين الفن والسياسة. وهذا هو الخطر الذي سبق أن استشرفه اليوت مبكراً، وحذر منه قائلاً: «يمكن أن يؤدي الخلط بين الثقافة والسياسة إلى اتجاهين مختلفين: فقد يجعل أمة تنكر كل ثقافة غير ثقافتها، وبذلك تشعر أنها مدفوعة إلى القضاء على كل ثقافة حولها، أو إلى إعادة تشكيلها. وقد كان من أخطاء ألمانيا الهتلرية افتراضها أن كل ثقافة غير الثقافة الألمانية هي إما منحلة وإما بربرية. وينبغي أن تنتهي هذه المزاعم. والاتجاه الآخر الذي يمكن أن يؤدي إليه الخلط بين الثقافة والسياسة هو الاتجاه إلى المثل الأعلى لدولة عالمية، لا تكون فيها آخر الأمر إلا ثقافة عالمية واحدة ذات طابع موحد»[53].

وفي محاولة لتأكيد امتناع ذلك من منطلق علمي خالص يضيف قائلاً: ولست أنتقد هنا أيّاً من المشروعات نحو نظام عالمي؛ فهذه

المشروعات هي من وادي الهندسة وابتكار الآلات. والآلات ضرورية، وكلما كانت الآلة أكمل كان ذلك أفضل، ولكن الثقافة شيء يجب أن ينمو، فأنت لا تستطيع أن تبني شجرة، وإنما تستطيع أن تزرعها، وتتعهدها، وتنتظرها حتى تنضج في إبانها. وعندما تكبر يجب ألا تشكو إذا وجدت ثمرة البلوط قد أنبتت شجرة بلوط لا شجرة دردار. والبناء السياسي بعضه تشييد وبعضه نمو، بعضه آلات، والآلات ذاتها إن كانت جيدة فهي جيدة لجميع الناس على السواء، وبعضه نام مع ثقافة الأمة ومنها. وهو وبهذا الاعتبار مختلف عن البناء السياسي اللازم للأمم الأخرى»[54].

وانطلاقاً من موضوعية العلم والالتزام بمسؤولية العلم يلح إليوت في تأكيد التحذير من إعمال السياسي في الثقافي قائلاً: «قد نختلف اختلافاً شديداً في آرائنا السياسية، ولكن مسؤوليتنا المشتركة هي أن نحافظ على ثقافتنا المشتركة وتسليمها إلى الخلف. وقد نختلف اختلافاً شديداً في آرائنا السياسية، ولكن مسؤوليتنا المشتركة هي أن نحافظ على ثقافتنا المشتركة غير ملوثة بالمؤثرات السياسية»[55].

غير أنه من السهل جداً القول - إذا ما استعرت النزاعات والخلافات بين طرفي المقابلة في بنية الثقافة الجديدة - الإنحاء باللائمة والاتهام لتلك الثقافات الصغيرة (المتخلفة) التي لا تريد الانضواء تحت راية الثقافة الكبرى (المتقدمة) التي غدا واضحاً أنها تتلبس بالعولمة الرأسمالية. ولا بأس من ترويضها بالكيفية المناسبة.

وإذا كانت الثقافة حسبما يؤكد إدوارد سابير «تعرف بأشكال السلوك، وأن محتواها مؤلف من هذه الأشكال التي يوجد منها ما لا يحصره العد»[56] وجب علينا أن نستبين السر وراء الجهود الكبرى التي يبذلها أنصار العولمة، والعاملون لحسابها من أجل تغيير أشكال السلوك

- خاصة سلوك الأجيال الشابة - في المجتمعات الشرقية وأبناء العالم الثالث. وهذا هو ما يعد تطبيقاً أميناً لمفهوم الثقافة على النحو الذي يقدمه فريدريك شيللر باعتبارها «هي الآلية المحركة فيما سيطلق عليه لاحقاً «الهيمنة» حيث تقولب الذوات البشرية تبعاً لحاجات نوع جديد من النظام السياسي، فتعيد صياغتهم، وتحولهم إلى أدوات لذلك النظام طيعة، ومعتدلة، ونبيلة المشاعر، ومحبة للسلام، غير مشاكسة، ولا مبالية»[57].

وليس ببعيد عن ذلك حديث «فوكو» عن أنماط تشكيل الذات.. تلك الأنماط التي استطاعت الثقافة عن طريقها تحويل البشر إلى ذوات موضعة، وذلك عبر التصنيف الاجتماعي أو العلمي أو الإخضاع[58].

ولا يغيب عن وعي الناقد العربي أن التداخل الناتج عن «كون الثقافة تعبيراً عن الناس، وفي الوقت نفسه هي أداة للهيمنة هو تداخل أساسي له قيمة مركزية في الدراسات الثقافية، وهناك حافز قوي في هذه الدراسات لكشف أساليب الثقافة في صياغة مستهلكيها، وفي تسخيرهم كذوات برغبات وقيم محددة، هذا ما يسميه التوسير بالاستجواب (Interpellate) وهو مفهوم يشير إلى ما تفعله الإعلانات الدعائية - مثلاً - حينما تخاطبك كإنسان ذي خصوصية بوصفك مستهلكاً تتحلى بذوق نوعي متقدم، وعبر زخّ هذه الصفة فيك مرة ومرة وأخرى تصبح أمام نفسك وكأنك ذلك الصنف بتلك السمات. تتسا ءل الدراسات الثقافية عن مدى هيمنة الأنماط علينا، وعما إذا كنا قادرين على تعديل وجهة هذا الفعل المهيمن إلى وجهات أخرى...؟! وما مدى مسؤوليتنا عن هذا الذي نفعله، وهل ما نرى أنه خيار خاص هو - فعلاً - خيار خاص أم توجيه قسري لقوى لا سيطرة لنا عليها...[59]!

وليس أدل على ذلك في مجتمعاتنا - على سبيل التمثيل فقط؛ إذ

لا سبيل للحصر - من شيوع الإحساس بالدونية أمام الأجنبي بين الناس على اختلاف طبقاتهم وخبراتهم ومستوياتهم التعليمية حيث إن الواحد منا لا يتردد في شراء المنتج المستورد ومجافاة المحلي - إن وجد - دون أن يعنّي نفسه بالسؤال عن جهة الاستيراد إلا إذا بادره البائع بأن هناك أكثر من نوع من أنواع المستورد للمنتج الواحد.

وإذا كان من المعروف أن «الثقافة تضعف على نحو قاتل إذا ما انفصلت عن جذورها الممتدة في الدين، ولذا فهي تتمسك بهذه الجذور ولو أدى بها ذلك إلى الخروج عن الموضوع»[60] فهمنا سر الحرب المعلنة من قبل القوى الإمبريالية على الدين الإسلامي، والمحاولات الدائبة للربط بينه وبين مظاهر التخلف العديدة في مجتمعاته.. ناهيك عن وصمة الإرهاب؛ وصولاً إلى النتيجة المزدوجة المتمثلة في القضاء على الدين من جهة، والتخلص من الخصوصية الثقافية التي تعوق انضواء هذه المجتمعات في عباءة ثقافة العولمة الكوزموبوليتانية من جهة أخرى.

ويبدو أن أصحاب قوى الهيمنة، وثقافة التمدن ودعوى العولمة قد فقدوا القدرة على الصبر وإنفاذ الخطط المرحلية، لذا رأينا «الصراع السياسي بين الثقافة والثقافة يتحول بصورة متزايدة إلى صراع جغرافي سياسي. فالنزاعات الأشد أهمية بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية ليست بين سترافنسكي والمسلسلات التي تعالج الحياة المنزلية، وإنما بين الكياسة الغربية وكل ما تتحفز هذه الكياسة لمواجهته في غير مكان. وما تواجهه في غير مكان هو الثقافة؛ إنما الثقافة بوصفها خميراً من القومية، والدين، والتراث، والإثنية، والعاطفة الشعبية، التي تبدو لعين الغرب بعيدة كل البعد عن التهذيب أو الصقل، وتصنف على أنها نقيض حقيقي لهذا الغرب[61].

فإذا أخذ الناقد هذا كله في اعتباره فما الذي يمكن أن يضيفه إلى ملامح المنهج؟

إن ما يمكن أن يضاف إلى ما سبق طرحه لا يعدو الحرص على تأكيد البصمة الفردية المشحونة بالوعي الذاتي الموصول حتماً بالوعي الجمعي ومقومات تشكيله وتطويره.. دونما خجل من أن يشف هذا وذاك عن الأيديولوجيا الخاصة، أو تجذر الانتماء إلى ثقافة قومية بعينها لا تعادي ما يرفدها مما ينتمي إلى الثقافة الإنسانية أو الكونية على امتداد آفاقها وتنوع مقوماتها. ثم ينطلق إلى ممارسة عمله النقدي في حرية حقيقية وموضوعية مطلقة.

ولعل الحقيقة الجوهرية التي لا جدال في أن الناقد الأدبي قد ظفر بها بأثر الدراسات الثقافية تتمثل في الإيمان بأن هناك دوماً شيئاً ما لا يستهان بفاعليته في إثراء الوعي بالنص وتجلية مكنونه بإمكان هذه الدراسات أن تمده به، وأن ثمة أشياء أخرى ومعارف تنتمي لمجالات عديدة تظل غائبة لو أمكن إدراكها لاختلفت القراءة واختلف منهج التحليل وعائده.

وتبقى بعد ذلك كله مخاطرة تعمد التوظيف المغرض للمعطى الثقافي خلال عملية التحليل قائمة أو واردة، وسوف أضرب لذلك مثالاً موجزاً.

لو أننا قرأنا هذا الوصف وارداً في نص روائي:

«بعد سهرة عائلية جمعت أفراد العائلة الكبيرة.. نظر أسامة في ساعته، ثم نهض مستأذناً في الانصراف... نهضت زوجته كذلك منادية على طفليها. وقف في انحناءة يسيرة أمام والده مسلماً، في حين كانت زوجته تقبل الوالدة في أدب وود.

تبادلا المواقع حيث ذهب أسامة ليسلم على والدته التي قبلته مراراً، وهي تردد الدعوات، وتنبه إلى ضرورة أن يأتوا مبكراً الأسبوع القادم. سلمت الزوجة على الوالد الذي لم ينس أن ينبهها إلى الاهتمام

بحفيديه. خرج الزوج، وفي إثره خرجت الزوجة تحمل الصغيرة، وتمسك بيد أخيها ».

ثمة ناقد يمعن في استشفاف ملامح البنية الاجتماعية المتماسكة، وروح الأسرة التي مازالت سمة تميز المجتمعات الشرقية، كما يشير إلى أخلاقيات بعينها تحكم علاقة الأبناء بالآباء مهما كبروا... والأثر الإيجابي المترتب على ذلك في تنشئة الجيل الثالث وصحته النفسية.. في حين يرى ناقد آخر أن النص مجلى للسلطة البطريركية، وأنه يعد صورة حديثة لعادة وأد الأنثى في البيئات العربية المتخلفة، الأمر الذي يتجلى في رد المبادرة بالانصراف إلى الزوج.. لا إلى الزوجة، أو إليهما معاً، وأن العائلة الكبرى عائلته هو لا عائلة الزوجة. وأن خروج الزوجة جاء تالياً لخروج الزوج، وليس سابقاً كما هو الشأن في المجتمعات الأكثر تحضراً. ثم إن تبعة الأطفال تقع على الزوجة.. معنوياً وتربوياً في نصيحة الجد، ومادياً في حملها الصغيرة واقتياد أخيها... إلخ.

وهكذا يمكن أن تسلم الرؤية الذاتية للناقد - موضوعية أو غير موضوعية - إلى رسم ملامح ثقافية بعينها، ونفي ملامح أخرى؛ استمداداً من نص بعينه، في حين نجد تجليات رؤية أخرى مغايرة، وربما مناقضة يمكن أن يستمدها ناقد آخر. وكلاهما يعمل تحت مظلة النقد الثقافي.

ولنا أن نتصور ما يمكن أن يصل إليه شأن الدرس الأدبي في ضوء وعينا بلانهائية الآفاق التي يمكن أن يصل إليها السياق الموصوف بأنه سياق ثقافي في لغة من اللغات.

الإحالات

1) جابر عصفور: في محبة الأدب، مكتبة الأسرة، القاهرة 3003، ص 15.

2) السابق: ص 16.

3) السابق - نفس الصفحة.

4) ثقافة المنهج، ص 12 - نقلاً عن دراسة حسن البنا عز الدين: البعد الثقافي في نقد الأدب العربي، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة 2000، مجلد 3، ص 181.

5) السابق - نفس الصفحة.

6) دراسة عزيزة صالح حافظ: نحو منهج للنقد الثقافي - أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة 2000، مجلد 2، ص 18.

7) السابق: ص 19.

8) السابق - نفس الصفحة.

9) السابق: ص 19-20.

10) السابق: ص 20.

11) السابق: ص 21.

12) راجع تفصيل هذه المراحل ص 22-24.

13) السابق: ص 26.

14) السابق: ص 29.

15) السابق: ص 32.

16) النقد الثقافي - رؤية جديدة - أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي - القاهرة 2000، مجلد 2، ص 9.

17) السابق: ص 5.

18) السابق: ص 9.

19) السابق: ص 6. ولقد فصل الأمر في كتابه: النقد الثقافي، ط 1، المركز الثقافي العربي 2000م، ص 62 وما بعدها.

20) راجع الكتاب المشار إليه ص 67 وما بعدها.

21) أعمال المؤتمر الثاني، مجلد 2، ص 8.

22) السابق: ص 11.

23) النقد الثقافي: ص 14.

24) السابق ص 17. والكلام مأخوذ عن R. johnson في مقالته: What is cultural studies anyway ضمن البحوث والدراسات التي حررها J. story بعنوان: What is. 75 cultural studies.

25) The use of literacy 18 – نقلاً عن الغذامي في كتابه النقد الثقافي ص 20.

26) النقد الثقافي، ص 31-32.

27) السابق: ص 22.

28) أعمال المؤتمر، مجلد 2، ص 14.

29) السابق: ص 7.

30) النقد الثقافي، ص 75.

31) السابق: ص 83-84.

32) مجلة العربي، ع 514، سبتمبر 2000، ص 186.

33) السابق: ص 187.

34) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ت مصطفى بيومي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة 2003، ص 65-66.

35) العالم والنص والناقد – نقلاً عن الغذامي – ص 51.

36) السابق – نفس الصفحة.

37) إيجلتون: فكرة الثقافة، ت ثائر ديب، دار الحوار، ص 75.

38) السابق – نفس الصفحة.

39) راجع السابق ص 86-87.

40) دراسة حسن البنا عز الدين – أعمال المؤتمر الثاني – مجلد 2 –، ص 141.

41) إيجلتون: فكرة الثقافة ص 126.

42) السابق: ص 127.

43) راجع: الحرب الباردة الثقافية - فرانسيس ستونر سوندرز، ت طلعت الشايب، المشروع القومي للترجمة، ص 101 وما بعدها.

44) إليوت: ملاحظات حول تعريف الثقافة، ترجمة وتعليق شكري عياد، مكتبة الأسرة 2001، ص 171.

45) إيجلتون: حروب الثقافة، أعمال المؤتمر الثاني، مجلد 2، ص 50-51.

46) السابق: ص 51.

47) إيجلتون: فكرة الثقافة، ص 167.

48) إيجلتون - بحث المؤتمر الثاني، ص 49.

49) السابق: ص 52.

50) مقدمة إدوارد سعيد لكتابه: الثقافة والإمبريالية، ص 9.

51) إيجلتون: مجلد المؤتمر الثاني، ص 57.

52) إيجلتون: فكرة الثقافة، ص 93.

53) إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ص 169.

54) السابق: نفس الصفحة.

55) السابق: ص 175-176.

56) نقلاً عن فكرة الثقافة، ص 76، وانظر مراجعة في هامش الصفحة.

57) السابق: ص 37.

58) راجع تفصيل ذلك في: ديان ملدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، ت عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 2002، ص 44 وما بعدها.

59) الغذامي: النقد الثقافي، ص 18-19.

60) السابق: ص 143.

61) السابق: ص 169.

* * *

[1]

للدوريات الجادة أثر عظيم في الحياة الثقافية؛ فهي تمد المثقفين بزاد وفير متنوع، وقد تكون أهم من الكتب أحياناً؛ لأن للكتاب ظروفه التي تعمل على تأخر وصوله إلى يد القارئ. وهو فوق ذلك يحمل وجهة نظر واحدة، في حين يتعدد كاتبو الأبحاث والمقالات في المجلة؛ فتتعدد وجهات النظر، وتتحرك الهمم الخامدة أو الضعيفة.

وتشهد المملكة العربية السعودية منذ عقود نشاطاً ثقافياً تتجسد بعض مظاهره في مجلات الأندية الأدبية. وإذا لم يكن نادي جدة الوحيد، فإنه يتميز عن أمثاله بأنه رزق هيئة إدارية حيوية مرنة، لا تقنع بما تحققه بل تظل تتهم نفسها بالتقصير حتى تظل متجددة دوماً. ومن الأدلة على ذلك:

1 - أن مجلة **علامات في النقد** لم تظل الإصدار الفصلي الوحيد للنادي، بل تبعتها دوريات مختلفة في اتجاهاتها وحجمها. ظهرت جذور نصف سنوية ثم أصبحت فصلية. وجاءت نوافذ وعبقر والراوي بسماتها المميزة. وهذه الإصدارات الدورية - ناهيك عن الكتب - تقصّر عنها بعض وزارات الثقافة في أقطار عربية.

2 - أن النادي أصبح حريصاً أن تصل مطبوعاته إلى مستهلكيها من القراء، في حين نسمع في بعض الصحف والمجلات الشهرية عن صدور العدد (كذا) من مجلة نادي (كذا) ولا نلمس لذلك وجوداً.

3 - النادي يحرص على أن يكون سعر مطبوعاته معقولاً حتى يحقق لها

السيرورة؛ إذ من المعلوم أن الذين بأيديهم النقود لا يقرأون، والذين يحبون القراء تقصّر مواردهم عن تحقيق رغباتهم الثقافية. وتصل إلى اليمن بعض الكتب من مطبوعات الأندية الأخرى فيعزف عن شرائها كثيرون؛ بسبب ارتفاع سعرها في نظرهم.

4 - عدد صفحات العدد الواحد من **علامات** - وأختها **جذور** - نحو خمسمائة في المتوسط، وهذا يعني إفساح المجال لأقلام كثيرة تكتب فيها.

وإذا تركنا مجال المقارنة، وجئنا إلى نظرة شاملة على الأعداد التي اطلعنا عليها (35-49) سنجد مظاهر مشجعة نجملها في الآتي:

أولاً: الغالب على الدراسات الجدة التي تثري العقل والوجدان.

ثانياً: كتابها من جميع الأقطار العربية تقريباً.

ثالثاً: فيها الجديد وفيها القديم، وفيها تتثاقف أغلب الاتجاهات الثقافية والنقدية، والمناهج والرؤى؛ إذ نجد: الأسلوبية، والتناص، والتلقي، والنقد الجديد، والبنيوية، والبنيوية التكوينية... إلخ.

رابعاً: فيها تطبيقات على كل ألوان الشعر، وفنون النثر والسرد، والعلوم المختلفة التي تشارك في دراسة الظاهرة الأدبية.

لكن ذلك لا ينفي وجود ظواهر مقلقة غير طيبة، نأمل أن تختفي من المجلة شيئاً فشيئاً. ونجملها في الآتي:

أولاً: الغموض الذي يلف بعض الأبحاث. بعضه قد ينتج من جدة الموضوع المتناول، أو جدة الطريقة، أو لأنه مترجَم غير مهضوم. وبعضه عن رغبة متعمدة في الإبهام حتى لو كان عن البحتري المحافظ على عمود الشعر القديم. وهذه الرغبة غير بريئة من الغرور والتعالم على القراء[1].

ثانياً: بعض المقالات لا جديد فيه البتة، وربما نشره صاحبه من قبل في مكان آخر دون إشارة.

ثالثاً: تطريز السطور بالأعلام والمصطلحات بالألفبائية اللاتينية. وهذا قد يسوغ عند ذكرها أول مرة، أو أن تكون جديدة على القارئ. أما أن تكون من موروثات قرن ونصف قرن فلا. من ذلك ما يكتب أمام: الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية، ودو سوسير، وياكبسون، ويسبرسن وبروب، وبارت. وأشد من ذلك أن تفصَّح فتصبح: صوصير وياكوبصون وبارط. وأعتقد أن مهمة (التحرير) تحرير ذلك بإقامته على الوجه الصحيح.

رابعاً: عدم إيلاء التوثيق العناية المطلوبة، أو المبالغة فيه. ومن أمثلة الاستهانة أن يذكر المؤلف ولا يذكر الناشر ومكانه ولا عام النشر، أو أن تترك الطبعات الأصلية المحققة، لكتب التراث ويتم النقل من الطبعات المسروقة. وأمثلة المبالغة أن يوضع للهوامش قسم خاص تذكر فيه كل المعلومات الوراقية ثم تذكر الصفحات، وبعد ذلك نجد قسماً آخر للمراجع بالترتيب الهجائي أو العنواني. فلم لا نلتزم الطريقة الأولى ونوفر الصفحات؟

خامساً: بعض الأبحاث طويل يجاوز الصفحات الخمسين، بل إن بعضها كتاب قائم بنفسه، قد ينشر على حلقات[2].

سادساً: نجد حذفاً لألفاظ وعبارات واردة في شعر قديم. ولسنا من مؤيدي هذا الحذف؛ لأن المحذوف في كل الأحوال ليس بذاءة، بل قد يكون من ألفاظ الخمر أو ألفاظ الفلسفة، أو التصوف.

وهناك ظاهرة (محايدة) إن صح تعبيرنا، متمثلة في أن يتخصص ناقد في شاعر معين، كأن يتخصص نذير العظمة في شعر حسين عرب[3]. ولا ضير في ذلك إلا أن تكون المقالة قد نشرت في مجلة غيرها.

[2]

على كثرة الكتب المخصصة لتاريخ الأدب العربي في حقبة زمنية سياسية[4]، أو في أقاليم معينة؛ لا نجد دراسات تفحص الأسس المنهجية التي تقوم عليها هذه الكتب، أو آليات التحليل، باستثناء دراستين أولاهما لحسين الواد «في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج»[5] عالج فيها أهم مشكلات تاريخ الأدب في أربعة كتب هي: تاريخ آداب اللغة العربية لجرجي زيدان، وتاريخ آداب العربية لمصطفى صادق الرافعي، وتاريخ الأدب العربي لأحمد حسن الزيات، وفي الأدب الجاهلي لطه حسين.

أما الدراسة الثانية فلإلهام عبدالوهاب المفتي «من إشكاليات المنهج في تاريخ الأدب العربي، الشعر العباسي نموذجاً»[6] وتناولت ثلاثة كتب هي:

1 - تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث، لنجيب محمد البهبيتي 1950.

2 - تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول، لشوقي ضيف 1972 (ط 2).

3 - اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، لمحمد مصطفى هدارة 1963.

فأما كتاب حسين الواد فلم يقع بين أيدينا. وأما بحث إلهام المفتي فنحن نتفق معها في أسس النقد عامة، وإن كانت وجهتنا قد تخالفها في كثير من الأحيان. على أننا لاحظنا أنها مست عمل البهبيتي مساً رفيقاً بعكس ما صنعت مع زميليه.

بدأت المفتي بأن النموذج الذي تتناوله يعاني قصوراً منهجياً في التأسيس النظري وفي استخدام التحليل والتعليل، ومن ثم ما توصل إليه

من أحكام. وبذلك تأكدت الحاجة إلى تاريخ جديد للأدب العربي ينفتح على المنجز اللساني والنقدي المعاصر. وأشارت إلى دراسة حسين الواد، ثم أفاضت في أن التاريخ للأدب عائد إلى البحث عن صيغة (علمية) تحاكي منهج العلوم الطبيعية، وتجلى ذلك عند سانت بوف وتين وبرونتيير. لكن حتمية العلوم الطبيعية انكسرت لأن الظاهرة الأدبية مراوغة. فالتمست المعونة من علوم النفس والاجتماع والتاريخ. وكل هذه دراسات خارجية للأدب تفسره خارج الصيغة اللغوية للنص. ولما كان هذا العلم ملتبساً بالزمان بحكم تسميته، آلت الهيمنة للتاريخ، فصار الأدب تابعاً للتاريخ الذي عدّ موضوعياً، لأنه فروض تصدق وتكذب.

ثم رأت أن الغربيين تطورت نظرتهم إلى الظاهرة الأدبية على أنها موضوع أصيل لا تابع ثانوي، كما أنها تتجاوز التاريخ بحدوده. أما الأعمال العربية فلم تتطور، ومؤلفوها لا يفصحون عن رؤيتهم للتاريخ أو أسس نقدهم للوقائع حتى ليتعب القارئ في التماس علة تسوغ إسباغ العلمية على تأويلاتهم وتحليلاتهم فلا يجد.

ثم ذكرت - بحق - أن قول بعضهم (بالتكاملية) إنما يعني الجمع بين نوافر الأضداد. أما ألفاظ التطور، والزمان، والعصر، فاستعيرت خارج البنية المنهجية لأصحابها فأصبح معناها معجمياً خالصاً. ومضت الباحثة في تحليل عينات من الكتابين الثاني والثالث مبينة الضعف والتهافت في التعليل وإصدار الأحكام؛ لضعف الأسس المنهجية.

[3]

لكل إنسان، مهما يكن حظه من العلم والثقافة، تحيزات اكتسبها من مجتمعه الصغير في أسرته الصغيرة وأسرته الممتدة، ثم من مجتمعه الكبير في الشارع والمدرسة وأماكن ا كتساب الثقافة. وهناك تحيزات

يشترك فيها المثقف وغير المثقف، ويزيد المثقف على غيره باكتساب تحيزات ثقافية من خلال تفاعله مع قراءاته ونقاشاته مع أقرانه. وهذه القراءات يكون مصدرها الكتب القديمة والكتابات الحديثة، ولكل منها تحيزاتها؛ من حيث إنها تحمل نظرات وأيديولوجية كاتبها وتحيزات زمن الكتابة. ولاحظ أننا قلنا: «من خلال تفاعله مع...» حتى لا يظن أنه مجرد لوحة بيضاء يكتب فيها دون رد فعل. إنه يحمل ما سماه شيخنا عبدالله الغذامي (النسق المضمر). وهذا النسق يتضمن صورة (الأنا) في تجلياتها المختلفة، في مقابل صورة (الآخر) في تجليات عرقية أو قومية أو مذهبية أو دينية أو جنسية... إلخ.

وفي حين تظهر صورة (الأنا) نقية مكتملة الصفات الطيبة، لا تخدشها (الهنات)؛ تكون صورة (الآخر) نقيضاً. فالآخر في تاريخنا السياسي والأدبي يحمل - قبل لقائنا به فتحاً أو غزواً - مجموعة أفكار وأديان ونحل غير صحيحة. وحين شاركنا بناء الحضارة التي كان الإسلام دينها والعربية لغة ثقافتها؛ نراه يشوِّه نقاءنا بما سميناه (حركات هدّامة): مذهبية أو سياسية أو اجتماعية، رغم أننا نخوض فيما يخوض فيه. لكننا نبرئ أنفسنا بإلقاء (التبعة) عليه وحده. وإذا كان (للذات) أن تُضخم) (غدة الفخر) فيها؛ فإنها لا تسمح للآخر أن (يفخر) مثلها بماضيه الزاهر أو بأياديه على المدنية التي يعيشان فيها جميعاً؛ لأن ذلك (شعوبية مقيتة).

ونأتي إلى اثنين من مؤرخي الأدب العربي هما: محمد مصطفى هدّارة - رحمه الله - وشوقي ضيف؛ لنرى كيف يؤثر (النسق المضمر) في آرائهما وتعليلاتهما للظواهر غير الأدبية وتجلياتها في الأدب القديم. فرغم تصريحهما أن تقسيم الأدب بحسب العصور السياسية لا يستقيم مع طبائع الأمور[7]؛ نجدهما يجعلان التاريخ وما يمور فيه من حراك

سياسي واجتماعي الأصل، ويكون الأدب بمثابة التابع للتاريخ. وهذا التاريخ يعاد تركيبه وبناؤه، وتعد لَبِنات البناء، حقائق لا أفكاراً قابلة للنقاش، وتحاكم الأفكار الواردة في الأدب - وخاصة الشعر - إلى (حقائق التاريخ ونصوصه)، فإن لم تنطق (الحقائق) بما يُراد لها أن تنطق به؛ يتم إنكارها، ويعد الإنتاج الأدبي «أصدق أنباء من الكتب» التاريخية. والمهم أن المؤرخ الأدبي يراوح في المواقع بينهما، ويكون (النسق المضمر) الحكم الفيصل.

ونقول، قبل عرض صور من تأثير النسق المضمر عند هذين العلمين، إن ملاحظاتنا هنا لا تتغيّا التنقص من علمهما وفضلهما، كل ما في الأمر أن طريقتهما في التاريخ لكل شيء لا نرتضيها منهما ولا من تلاميذهما، وما أكثرهم!

[4]

الشعوبية والزندقة والمجون ثلاث مفردات مترابطة عند مؤرخي أدبنا القديم، لاسيما الأدب العباسي، وبدرجة أقل الأدب في العصر الأموي. وهذه المفردات تؤول في النهاية إلى (الآخر) غير العربي. وعندها يتحول المؤرخ الأدبي إلى قاضٍ من قضاة محاكم التفتيش، مهمته البحث عن الهراطقة والسحرة والمشعوذين، وانتزاع اعترافاتهم بكل وسيلة ممكنة. فإذا لم يجد دليلاً كان عليه أن يؤوّل الأقوال و(يتشممها)، ويحاكم النيّات. فالآخر مدان بالقوة وبالفعل. وسنبدأ من كتاب هدّارة «اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري».

في مقدمة الكتاب أخذ هدّارة في تقييم الدراسات التي لها علاقة بموضوعه فذكر منها كتاب محمد جابر عبدالعال «حركات الشيعة المتطرفين وأثرها في الحياة الأدبية لمدن العراق إبان العصر العباسي

الأول»[8] وقال عنه – بحق –: «إنني أرى في هذه الدراسة غلواً شديداً في تقصي الأثر الشيعي في شعر القرن الثاني عشر»[9]. وهذه الدراسة تنسب إلى الشيعة كل شخص خرج بأعماله وأقواله من ربقة الإسلام الحنيف!! ويكفي أن تنقل كتب الفرق والمقالات، أو ينقل عن خصم له، أنه سكن الكوفة! أو مرّ بها، أو ولد بها، ليدخل في قائمة التطرف. والأصل منطقاً وعقلاً أن تنزع صفة التشيع والتسنن عمن أعلن خروجه عن تعاليم الإسلام. لكن المنطق العلمي غائب. فالكوفة – في رأي الكاتب «تجمّع فيها معتقدات السكان الأصليين من مانوية وزرادشتية، وورثت الحيرة ولهوها، وظهرت فيها الفرق الغالية التي تكفر بالقيامة وبالجنة والنار، ومن ثم سرى فيها تيار الإباحية والتحلل من قيود الدين والأخلاق»[10].

والعجيب أن نقد هدّارة ينمحي بعد المقدمة، فهو يغترف من هذا العمل في كثير من المواضع دونما نكير[11]. وإذا تلمسنا معنى الزندقة عند هدّارة وجدناه يقر أنها لم تكن تعني شيئاً واحداً، فقد تكون اعتناق نحلة من النحل السابقة على ظهور الإسلام كالثنوية مثلاً، وقد تكون بتفضيل غير العرب على العرب، أو تكون مجاهرة بالآثام، كما أقر «أن الاتهام بالزندقة وخاصة بين الشعراء كان يستخدم كسلاح من الخلفاء للقضاء على خصومهم السياسيين، كما كان يستخدمه الشعراء بدافع الخصومة الأدبية أحياناً»[12]. ومع ذلك نجد عنده هذه الأحكام الأدبية (؟)[13]

- في (ص 205) يرى أن الأثر الفارسي كان قوياً في مد تيار المجون بالقوة والحياة، مضيفاً إلى ذلك أثر الغلاة فيه، اعتماداً على تأكيد (!) فلهوزن، بوجود صلة بين المجّان والمتطرفين.
- في (ص 245-246) يذكر أن مطيع بن إياس كان لا يبالي بالدين وفرائضه، ويجهر بارتكاب المحرمات والفواحش، ويحث الناس على

ذلك. غير أن هَدارة يصف أشعاره هذه بأنها تصور نزعة التنوير أو الزندقة الفكرية. وهي أولى درجاتها!!

ومن المثير حقاً أن ملاحقة الزنادقة منذ أيام المهدي، عام 166هـ كانت مركزة على أشخاص دون أشخاص، في حين أن المأخوذ والمتروك يسلكان سلوكاً شعرياً واجتماعياً واحداً. وقد أشاد هدارة بصنيع المهدي، وذكر (ص 70) أن ابنه الهادي تبع خُطا أبيه رغم أنه كان صاحب شراب ومجون!! وطبعاً لا شيء على الخليفة.

نقول: اتهم بشار بن برد وصالح بن عبدالقدوس وأبو دلامة وأبو العتاهية وابن المقفع وأبو نواس - وغيرهم - بهذه التهمة؛ فنرى شعراء تدل أخبارهم وأشعارهم على التحفظ والوقار يُقتلون، في حين لا يصيب المجاهرين أذى؛ مما يدل على أنها كتهمة الشيوعية في ستينات القرن العشرين، أو تهمة الإرهاب لمن يطلق رأياً مخالفاً لسيد العالم الجديد الولايات المتحدة الأمريكية. فهيا بنا نتابع رحلتنا وننظر رأي محاكم التفتيش فيهم.

1 - في (ص 109) يذكر أن أبا دلامة، مضحك الخلفاء: السفّاح فالمنصور فالمهدي، **يهاجم الصوم في صراحة تامة ويتهكم بالصلاة**. فلا تعجب لأنه لم يُقتل، لكن لك أن تعجب من قول المؤلف (ص 243-244) **من أن هذا لا يرقى إلى مرتبة الزندقة**، فقد هجا أبا مسلم الخراساني!!

2 - في (ص 253) يعجب من الأشعار المنسوبة إلى صالح بن عبدالقدوس التي وصلتنا أكثرها أمثال وحكم وآداب، لا تتفق إطلاقاً مع ما اتهم به من الزندقة[14]. لكن هذا لا يكفي لعدم إدانة الشاعر. فقد ذكر المرتضى بيتين قالهما صالح «**يُشتمّ منها** سوء مذهبه واعتقاده». وهما كافيان للإطاحة بكل حكم الشاعر وآدابه وأمثاله لمجرد

(الشم). ويتردد القاضي برهة قصيرة حائراً كيف يوفق بين شعر صالح المستقيم وزندقته، إلى أن يستبين له وجه الحق في « أن يكون هذا النوع من الشعر **ستاراً يخفي وراء زندقته وسوء معتقده**. بل ربما بالغ صالح في إقامة هذا الستار، حتى لنجده يجلس للوعظ في مسجد البصرة (ص 254) ». لك الله يا صالح! فلا أشعارك الستار ولا جلوسك للوعظ يبرؤك يا زنديق.

3 - أبو العتاهية أغلب أشعاره في الزهد والوعظ، وله أشعار في الغزل والهجاء، والمجون. وقد اتهمه بعض معاصريه وبعض المحدثين بالكذب في زهده، كما حُبس على الزندقة ثم **أُ**طلق. فما رأي قاضينا الأدبي؟ يقول مؤلفنا (ص 264) «الحقيقة أن **زندقة أبي العتاهية كانت شيئاً واقعاً معروفاً في عصره**» لأن الأصفهاني يذكر أن حمدويه صاحب ديوان الزنادقة أراد أن يأخذه ففزع من ذلك وقعد حجّاماً!.

وبالطبع لم يعدم أبو العتاهية من يدفع عنه التهمة كمحمد أحمد برانق، اعتماداً على أنه «سمير للخلفاء، ولا يمكن أن يتزندق في **رحابهم**» فيحتد هدارة لضعف حجة برانق، ويقول - ومعه بعض الحق -: «وكأن كل الشعراء الزنادقة الملحدين كانوا مبعدين عن رحاب الخلفاء، وكأن هذه الرحاب تستطيع أن تدخل في قلوب الواردين عليها فتكشف الزنديق وتُظهر الورَع، فتردّ هذا وتقبل ذاك (ص 266) » ونقول: إن رحاب الخلفاء كانت تقبل بعض الموصوفين بتلك الصفات، ولم يكن بها حاجة إلى قلوب الواردين عليها، إذ هي عارفة بظواهرهم البادية للعيان أقوالاً وسلوكاً، فهذا يجاهر بثقل الشعائر الدينية ويستعفي الخليفة نفسه من حضور صلاة الجماعة، وهذا يدعو إلى عصيان جبار السموات، ناهيك عن السلوك الشائن لأكثر اللائذين برحابهم، ومع ذلك لم يحدث لهؤلاء ما يعكر

صفوهم، فرحابهم لا تُبعد إلا لأسباب سياسية سواء عرفناها الآن أو جهلناها.

وبعد: أكان خلفاء بني العباس ورعين حقاً؟ إن الأخبار الواردة عنهم تورد لهم صوراً مختلفة؛ فهم يأمرون بإزهاق النفس لأدنى تهمة، ويجزلون للشعراء المداحين الأعطيات والجوائز، ويقيمون في قصورهم مجالس الشراب والغناء، ولكل واحد منهم ألف جارية (هذا عند التخفيض إلى الثلث)، وروي عنهم الاستماع إلى الوعظ والتأثر به إلى حد البكاء وذرف الدموع. ويصح القول إنهم جميعاً كانوا غارقين في الترف إلى حد أن أكثرهم مات شاباً، هذا مع استثناء أبي جعفر المنصور الذي مات عن 65 سنة[15]. فإلى القارئ هذه القائمة مستخرجة من تاريخ المسعودي.

- مات المهدي عن 43 سنة (3/319).
- مات الهادي عن 26 سنة (3/334).
- مات الرشيد عن 44 سنة (3/347).
- مات المأمون عن 49 سنة (4/4).
- مات المعتصم عن 46 سنة (4/46).
- مات الواثق عن 34 سنة (4/65).
- مات المنتصر عن 25 سنة (4/129).
- مات المعتز بعد خلعه بستة أيام عن 24 سنة (4/166).
- مات المعتمد عن 25 سنة (4/198).
- مات المكتفي عن 31 سنة (4/275).

ولم ندرج الذين قتلوا مع أنهم قُتلوا صغاراً أيضاً.

نحن العرب في أدبياتنا نفخر بأن الحضارة العربية الإسلامية

إنسانية لا عنصرية، فقد شارك في صنعها أجناس كثيرة، وأن التنوع الثقافي والأدبي مصدر فخر لنا. لكن التشكيك في دور غيرنا مهم، حتى لا نشوّه نقاء أدبنا المتجلي في فخريات عمرو بن كلثوم ونقائض الثلاثي: الأخطل وجرير والفرزدق. فالقاضي يرى أن لابن المقفع **دوراً خطيراً في تنمية شعور الموالي من الفرس بامتيازهم عن العرب**، وأن نقله التراث الفارسي ليس خدمة للثقافة العربية (!) بل للتفاخر بهذه الثقافة على العرب (ص 399-400).

والعرب - كغيرهم - لهم مثالب كما لهم مناقب، وترك أحد الموضوعين يعني نقصاً في الصورة. لكن هدارة - كغيره - يرى أن (الشعوبيين) أخذوا يؤلفون في مثالب العرب (ص 414-415)، **كأبي عبيدة معمر بن المثنى وابن الكلبي. والأمر** - في رأينا - هين؛ **فلهذين العَلَمين** كتب في فضائل العرب أو فضائل طوائف[16] منها. **فالمسألة** مسألة حرية للكتابة في كل موضوع لا أكثر.

ويبالغ هدارة في التحري عن الشعوبيين إلى أن عدّ أبا حنيفة النعمان وسيبويه!! شعوبيين (ص 416).

وإذا حدثنا تاريخ أوروبا الوسيط أن بعض الكرادلة في محاكم التفتيش ذاقوا من نفس الكأس التي جرّعوا بها ضحاياهم. فإن في الكتاب الذي بين أيدينا شيئاً يشبه ذلك. جاء في (ص 475) «كان موضوع الخمر من أكثر الموضوعات جدلاً عند الفقهاء (!) **لعدم وجود نص قاطع بالتحريم**». والمعلوم أن الجدل - ولم يكن كثيراً - إنما كان دائرٌ حول (علة تحريمها) أهي الإسكار أم غير ذلك؟ أما التحريم فقطعي مما هو معلوم من الدين بالضرورة. وإذا تجاوزنا - جدلاً - قوله بعدم وجود نص قاطع على التحريم، فما المسوّغ لقوله بعد صفحتين فقط (ص 477) «إن

غلاة الشيعة ومتطرفيهم قد أنكروا ما في الخمر من تحريم فأباحوا شربها »؟ لماذا يعيب على هؤلاء شرب ما يؤكد حِليّته؟

[5]

ليست محكمة التفتيش عند العلامة شوقي ضيف بأقل هولاً مما هي عند هدارة، بل إنها تتفوق عليها؛ لطول التاريخ الذي يتناوله. نراه يتحدث عن الزندقة بأنها «تشمل كل من استظهر نحلة من نحل المجوس، واتسعت أكثر من ذلك فشملت كل إلحاد بالدين الحنيف وكل مجاهرة بالفسق والإثم»(17). ولا نرى حاجة إلى إعادة كلامنا، ويكفي أن ننظر في الأحكام.

يقول في (ص 81): «قُتل كثيرون من رؤوس الزنادقة لهذا العصر، **يتقدمهم ابن المقفع** الذي قُتل لعهد المنصور... وصالح بن عبد**القدوس**، وكان يعتنق المانوية ويحاضر فيها ويناظر.. فقُتل وصُلب على الجسر ببغداد نكالاً للناس وعظة. **ومنهم بشار** وكان يعلن أشادته بالنار معبودة قومه المجوس ويفضلها على الطين، كما يفضل إبليس على الإنسان...».

فهذه أحكام جازمة غير قابلة للنقض حتى مع وجود (استئناف) في المصادر التي رجع إليها تبطل الجزم. فهو يأتي في حيز مخصص لابن المقفع، ويتأمل في الروايات المختلفة عن سبب تعذيبه وقتله، ويثبت سبباً لكنه يؤكد زندقة المقتول. جاء في (ص 509) «... ويقال إن المنصور إنما أمر بقتله لما ثبت عنده من زندقته وكيده للإسلام. ويبدو أن التعليل الأول لمقتله هو **الصحيح، لما صعّب في صيغة الأمان على المنصور** تصعيباً امتهن فيه كرامته ووطئها بالأقدام... **وليس معنى استظهارنا** أن يكون **الأمان السبب الحقيقي في قتل ابن المقفع أننا ننفي عنه الزندقة، فقد شهد بها** كثيرون من معاصريه ومن جاؤوا بعده». ولا تعليق لنا مادام الذين

أصدروا أحكام القتل عادلين متثبتين من أحكامهم. فمؤرخنا يؤكد ذلك بعبارات النفي والحصر كأنه حضر الجلسات: «**ومما لا ريب فيه** أن خلفاء بني العباس **لم يكونوا** يقتلون على الزندقة **إلا بعد ثبوتها على صاحبها** ثبوتاً لا يرقى إليه شك، (ص 83)». وهذه مبالغة لم يكن هؤلاء الخلفاء أنفسهم يرضونها.

وفي موضع آخر (ص 382) يتحدث عن أسباب كثرة شعراء المجون والخمر كثرة مفرطة، فيجعل أول الأسباب أن أكثر الشعراء من الفرس (!) «وكان كثير منهم يظهر الإسلام **ويبطن الزندقة والإلحاد**...».

وفي ظني أن الإسلام له الظاهر. وقد قدمنا أن بعض (المجاهرين) لم يصبهم أذى، لرضا القيادة السياسية عنهم، وما أبو دلامة عنا ببعيد؛ فله أن يجاهر بالموبقات كما يشاء، والتعليل طريف جداً؛ إذ لم يأخذ القاضي بوثائق القدماء في هذه الحالة فقد كان أبو دلامة يطرف الخلفاء «بنوادره. ويقول أبو الفرج: كان فاسد الدين رديء المذهب، مرتكباً للمحارم، مضيعاً للفروض، **مجاهراً بذلك**، وكان يُعلم هذا منه ويُعرف به، فيُتجافى عنه للطف محله. أ.هـ.... قد يكون منه لهو وميل للمجون. أما أن يكون فاسد الدين مخلاً بالفروض، **للخبرين الأولين وما يشبههما، فمبالغة في الحكم**. إذ كان يذهب بذلك إلى الدعابة شأنه في دعاباته الأخرى (ص 296)».

وهذه (الأسباب المخففة) لا وجود لها عند آخرين بعيدين عن رضا الخليفة، كبشار بن برد مثلاً. فبشار تأثر بترجمات ابن المقفع فأحدثت تشويشاً في فكره، ثم تحول زنديقاً يبغض الدين الحنيف، حتى إذا نجحت الثورة العباسية تحول شعوبياً يبغض العرب والعروبة (ص 207)».

وهذه الفقرة حوَت عجائب منها:

أ - تأثر بشار بترجمات ابن المقفع، مع أنها لم تظهر إلا بعد نجاح الثورة العباسية، وفي عهد المنصور تحديداً. فكيف تم ذلك؟

ب - ليس شرطاً أن كل زنديق يبغض الدين الحنيف.

جـ - تحوله إلى الشعوبية وبغض العرب بعد نجاح الثورة العباسية. فلم لا يكون ذلك قبل نجاحها.؟

د - أن بشاراً الذي عاش بين (95-167هـ) ظل مدة 44 سنة مجاهراً بالزندقة والشعوبية في عهود ثلاثة خلفاء (132-167هـ) ولم يحدث له أذى إلاّ يوم مقتله؛ هذا إذا استثنينا خوفه من هجاء أبي الشمقمق وحمّاد عجرد.

فإذا طلبنا شاهد نفي (من أهلها) قال لنا ابن المعتز العباسي ما يلي: «الصحيح عند أهل العلم أن المهدي قتله لهجوه يعقوب بن داود وزيره بقوله:

بني أمية هبّوا طال نومكمُ　　إن الخليفة يعقوب بن داودِ

ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا　　خليفةَ الله بين الزقّ والعود»[18]

وبما أننا لسنا في موقف المحامي عن بشار فلن نقول: ربما وُضعت هذه الأبيات ونسبت إليه حتى تُهلكه.

ومن أعجب الأحكام عن بشار قوله (ص 214): «روى له أبو الفرج ميميةً رثى بها خمسة من أصدقائه تقطر أسى وحزناً. **ولا نشك في أنهم جميعاً قُتلوا على الزندقة** (!)؛ إذ نراه فيها جزعاً أشد الجزع ملتاعاً أشد الالتياع (!)» فواعجباه للسبب وللتعليل!!

كذلك يدين قاضينا الشاعر صالح بن عبدالقدوس، الذي أظهر عقيدته بعد قيام الدولة العباسية في مسجد البصرة، إلى أن حاكمه الرشيد بنفسه، فحاول التبرؤ من كل ما نُسب إليه، لكنه أفحمه (!) ببيته:

والشيخُ لا يترك أخلاقَه　　حتى يوارى في ثرى رمسهِ (!)

فأمر بضرب عنقه، وصُلب على الجسر (394).

أما أبو العتاهية فهو مع القدماء الذين شككوا في زهده. وبعد أن قلب الاحتمالات توصل إلى أنه «مانوي من نمط جديد، إذ يمزج بين المانوية والإسلام، إلا إذا كان قد موّه عن مانويته الخالصة بادعائه وحدانية ربه (241-242)». فأبو العتاهية في رأيه واحد من اثنين:

أ - إما مازج بين تعاليم المانوية والإسلام. وماذا يضير الإسلام إن شابهت المانوية بعض تعاليمه؟

ب - إما مانوي خالص، يدعي كذباً توحيد ربه.

ولا نجاة للشاعر مع المؤرخين المحدثين في حين أنه نجا بنفسه قديماً.

وإذا كان صالح وأبو العتاهية مموهين، وكلاهما لم يجاهر بالمعاصي أو يحبب الناس فيها، فهناك أمير المجاهرين بكل قبيح وشاذ، أعني أبا نواس الذي ظل مقرباً من الوزراء والكتاب وأصحاب السلطة، ومدحهم ونال جوائزهم، حتى لصق بالخليفة الأمين، ولم يُقتل على الزندقة. فما قول محاكم التفتيش في إلحاده؟ القول هين، والأعذار جاهزة، والنفوذ إلى دخائل النفوس الطيبة حاضر. فإلحاد أبي نواس (ص 226-227) «إلحاد عابر، لا إلحاد عقيدة كإلحاد بشار (...) أما أبو نواس فلم يكن يعتنق الزندقة، إنما كان يعتنق المجون (...) فصاح بالدين الحنيف كأنه يرى فيه عائقاً عن خمره ومجونه وإثمه. وهو من هذه الناحية مضطرب أشد الاضطراب، تارة يعلن دُهريته وأنه لا يؤمن ببعث ولا نشور وتارة يعلن أنه مؤمن عاصٍ». ولا تعليق!

[6]

ونرى شوقي ضيف أشد عنفاً وحماسة من هدارة. فلو عدنا القهقرى إلى العصر الأموي لرأينا نفس المنطلقات عنده لا تتغير، فهو ينقل عن إسماعيل بن يسار قوله:

واسألي إن جهلت عنا وعنكم كيف كنا في سالف الأحقابِ

إذ نربي بناتنا، وتدسّو ن سفاهاً بناتكم في التراب

ويعلق بقوله: «هذه نزعة شعوبية واضحة، فإسماعيل لا يحاول أن يفخر بالفرس فقط بل يحاول أن يضعهم فوق العرب، إذ يرجع إلى التاريخ القديم في الجاهلية... ونراه يشير إلى ما كان عليه العرب من غلظ وجفوة؛ إذ كانوا يئدون بناتهم»[19].

نعم؛ للعرب أن يفخروا على غيرهم، أما (الآخر) فلا يحق له ذلك، وإن انطلق من موقف يوافقه القرآن الكريم عليه. بل إن مؤرخنا يدافع عن المظالم التي أوقعها الحكام على رؤوس آل البيت ويسوّغها. انظر إلى قوله: «وتدل النصوص التاريخية في هذا العصر على أن بني أمية إنما قتلوا الحسين وزيد بن علي صاحب مذهب الزيدية لأنهما خالفا الإمام وطالبا بالخلافة. **أما بعد ذلك فكان الأمويون يعاملون الهاشميين معاملة حسنة**»[20].

(النصوص التاريخية) التي يحتكم إليها تقول إن سيدنا الحسين بن علي – رضي الله عنه – حين حصره جيش بالآلاف طلب منهم أن يسمحوا له بالعودة إلى الحجاز، فرفضوا لأن الأمر بقتله والتمثيل به قد صدر. و(النصوص التاريخية) تقول إن سيدنا علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه – ظل يُسبّ على منابر المساجد ستين عاماً؛ فتنشأ أجيال في هذا الجو الموبوء وتحسب أن هذا السلوك القبيح من شعائر الدين. أفهذا من

(المعاملة الحسنة)؟ وبعد فـ (النصوص التاريخية) تقول إن الجيش الأموي اقتحم المدينة في موقعة الحَرَّة وفعل بأبناء الأنصار أفعالاً لا تختلف في شيء عما فعله الصرب بأهل البوسنة أو ما يفعله شارون بالفلسطينيين، مع اختلاف الدين طبعاً.

غير أن الاستناد على (النصوص التاريخية) لا يُلتزم في كل حال. ففي حديثه عن الحجاج بن يوسف ينحّي كل الروايات عنه، لأنها مُغرضة. يقول: «والحق أن الحجاج شوهه الرواة في العصر العباسي إرضاءً للعلويين والعباسيين جميعاً. وطبعاً كان فيه قسوة **ولكنها كانت قسوة ضرورية. وإنّ من يقرأ وصف جرير له ليعرف أنه كان يتبع سياسة حازمة ورشيدة!!!**»[21]. ونخشى أن نضجر القراء بتعليقنا، لكن لا بأس من القول: أتحب أن يطبق عليك الحجاج شيئاً من سياسته الحازمة الرشيدة؟ ثم كيف يصبح العمل الشعري وثيقة لا تكذب في مدح كاذب؟ ما قولكم لو سمعنا رأي خامس الخلفاء الراشدين عمر بن عبدالعزيز رضي الله عنه. قال: «لو أن كل الأمم تخابثن يوم القيامة، فأخرجت كل أمة خبيثها ثم أخرجنا الحجاج لغلبناهم»[22]. وبالتأكيد فالخبث ليس عليه وحده بل يشمل من ولاه، وإلاّ كنا كمن يمسك بالبردعة ويترك الحمار وحيداً.

[1-7]

والمؤرخ الأدبي؛ لاعتماده على غيره في التخصصات المختلفة؛ مضطر لأن يبدي رأياً في كل تخصص. وقد يأخذه من قديم أو محدث، أو يلفق بين الآراء. وقد يعتنق أو يبدي رأياً في سطور معدودات ببساطة شديدة، في حين أن المسألة ليست كذلك. ولعل مسألة المهدي المنتظر في الشعر القديم من هذه البابة. فأما هدارة فيرى أن تأثير الثقافة الفارسية في العصر العباسي لم تقتصر على فرق الثنوية المختلفة، بل أثرت على ما سماه (فرق الغلاة من الشيعة) «الذين نادوا بفكرة المهدي المنتظر.

وهي فكرة فارسية أصلاً، ولدت في أثناء ثورة المختار التي كانت في أساسها ثورة موال»[23].

وأما شوقي ضيف فقد كان ألطف في تعبيره حين زعم في أكثر من موضع وكتاب أنها فكرة شيعية بدأت بالكيسانية، ثم نجدها عند الشيعة في كل عصر[24].

ويؤسفنا أن نقول: بل هي فكرة أو عقيدة إسلامية تشمل المسلمين جميعاً ولم ينكرها، دون دليل مقنع، غير قلة قليلة هم: ابن خلدون، ورشيد رضا، وأحمد أمين، ورئيس محاكم قطر السابق ابن محمود.

وسنورد هنا أسماء المحدِّثين والعلماء من السنة فقط، الذين أثبتوا أحاديث المهدي في كتبهم.

1 - أخرجها عبدالرزاق بن همّام الصنعاني (ت 211هـ) في مصنفه، الجزء الحادي عشر الأحاديث 20769-20779، بتحقيق حبيب الرحمن الأعظمي. وقال الهيثمي في مجمع الزوائد 315/7 في بعض أحاديثه: إن رجاله رجال الصحيح.

2 - أخرجها ابن ماجة القزويني (ت 273هـ) 22/2-24 الأحاديث 4082-4088 بتحقيق محمد فؤاد عبد الباقي (مطبعة عيسى الحلبي بالقاهرة) والحديث 4084 إسناده صحيح ورجاله ثقات. وقال الحاكم فيه: صحيح على شرط الشيخين البخاري ومسلم.

3 - أخرجها أبو داود (ت 275هـ) في سننه (تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار إحياء السنة بالقاهرة) 106/4-109 (كتاب المهدي) أرقام 4279-4290.

4 - أخرجها الترمذي (ت 279هـ) في الجامع الصحيح المسمى بالسنن (ترجمة إبراهيم عطوة عوض مطبعة مصطفى الحلبي بالقاهرة)، الجزء

الرابع، الأحاديث 2230-2232. وقال في اثنين من أحاديثه: حسن صحيح.

5 - أخرجها الطبراني (ت 360هـ) في المعجم الكبير (بعناية حمدي السلفي، مطبعة الوطن العربي، بغداد)، الجزء العاشر، الأحاديث 1213-1231 في مسند عبدالله بن مسعود.

6 - أخرجها الحاكم (ت 405هـ) في المستدرك على الصحيحين 464/4، 557/4. وقال: حديث صحيح على شرط الشيخين. ووافقه الذهبي في تلخيص المستدرك.

7 - أخرجها البغوي (ت 510هـ) في مصابيح السنة (مكتبة محمد علي صبيح بالقاهرة) وعدَّ بعضها صحاحاً وبعضها حساناً.

8 - ابن تيمية (ت 728هـ) في منهاج السنة 211/4 (دار إحياء السنة بالقاهرة) قال: إن الأحاديث التي يحتج بها على خروج المهدي أحاديث صحيحة، رواها أبو داود والترمذي وأحمد وغيرهم (وأورد بعضها) وهذه الأحاديث غلط فيها طوائف أنكروها.

9 - الذهبي (ت 748هـ) في تلخيص المستدرك صحيح بعض الأحاديث.

10 - ابن القيِّم (ت 751هـ) في: المنار المنيف في الصحيح والضعيف (ترجمة أحمد عبدالشافي، دار الكتب العلمية، بيروت) الفصل 45 ص ص 129-143، الحديث 325 فما بعد. وقال: هذه الأحاديث أربعة أقسام: صحاح، وحسان، وغرائب، وموضوعة.

11 - ابن كثير (ت 774هـ) في البداية والنهاية (ترجمة طه محمد الزيني، دار الكتب الحديثة بالقاهرة) أورد قسماً من أحاديث المهدي وصححها 24/1-32.

12 - الهيثمي (ت 807هـ) في مجمع الزوائد (مكتبة القدسي بالقاهرة)

313/7-318 باب ما جاء في المهدي. وصحح كثيراً من الروايات الواردة فيه.

13 - محمد صديق حسن القنوجي (ت 1307هـ) في كتاب «الإذاعة لما كان وما يكون بين يدي الساعة» مطبعة المدني بالقاهرة ص ص 112-113، 145-146. ذكر أنها كثيرة جداً وتبلغ حد التواتر. كما ذكر عن الصحابة والتابعين ومن بعدهم ما يفيد مجموعة العلم القطعي.

14 - محمد بن جعفر الكتاني (ت 1345هـ) في نظم المتناثر من الحديث المتواتر (المطبعة المولوية بفاس 1328هـ) في الحديث رقم 298 ذكر أحاديث خروج المهدي المنتظر الفاطمي، وذكر رواية **عشرين من الصحابة** ومخرِّجيها. وردّ كلام ابن خلدون كما فعل القنوجي.

15 - المباركفوري (ت 1353هـ) في تحفة الأحوذي (تحقيق عبدالرحمن محمد عثمان، المكتبة السلفية الحديثة بالقاهرة) 484/6 يؤكد ما جاء في الترمذي.

16 - الشيخ محمد الخضر حسين (ت 1377هـ) نشر بحثاً من مجلة التمدن الإسلامي - دمشق في المجلد 6، العددين 35، 36 (1370هـ) وردّ بحسم على منكري أحاديث المهدي، إذ أورد اعتراف ابن خلدون - رغم إنكاره - بسلامة قلة قليلة من النقد. وعقّب «متى ثبت حديث واحد من هذه الأحاديث وسلم من النقد كفى في العلم بما تضمنه من ظهور رجل في آخر الزمان» ثم بين أن الصحابة الذين رويت من طرقهم أحاديث المهدي بلغوا 27 صحابياً.

17 - أحمد بن الصديق الغماري (ت 1380هـ) وضع كتاباً للرد على ترهات ابن خلدون حول الموضوع، وسماه «إبراز الوهم المكنون في كلام ابن خلدون، مطبعة الترقي بدمشق 1347هـ).

18 - ناصر الدين الألباني (ت 1422هـ) نشر في مجلة التمدن الإسلامي جـ 27، 28، ص 642 بحثاً في باب «من القراء وإليهم» وقال فيه: إن في خروج المهدي أحاديث كثيرة صحيحة، قسم كبير منها له أسانيد صحيحة (أورد قسماً منها) وهاجم رشيد رضا وغيره الذين لم يتتبّعوا ما ورد في المهدي حديثاً حديثاً، ولا توسعوا في طلب ما لكل حديث منها من الأسانيد. ولو فعلوا لوجدوا ما تقوم به الحجة في الأمور الغيبية التي زعم البعض أنها لا تثبت إلا بحديث متواتر. وختم الألباني أن عقيدة خروج المهدي ثابتة متواترة عنه صلى الله عليه وآله وسلم، يجب الإيمان بها، لأنها من أمور الغيب. والإيمان بالغيب من صفات المتقين.

19 - ألقى الشيخ عبدالمحسن بن حمد العبّاد المدني محاضرة بعنوان «عقيدة أهل السنة والأثر في المهدي المنتظر» نشرت في مجلة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، العدد الثالث، من السنة الأولى، لشهر ذي القعدة 1388هـ. احتوت على عشرة مطالب. قال في ختامها: «**فلا عبرة بقول من قفا ما ليس له به علم فقال**: إن الأحاديث في المهدي لا تصح نسبتها إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، لأنها من وضع الشيعة».

20 - وعقب الشيخ عبدالعزيز بن باز على المحاضرة نفسها في ذيلها، بأن أمر المهدي معلوم والأحاديث فيه متواترة، وقد رأينا أهل العلم أثبتوا أشياء كثيرة بأقل من ذلك. وأن جمهور أهل العلم متفقون على ثبوت أمر المهدي وأنه حق، وأنه سيخرج في آخر الزمان.

ولولا أن مجلة **علامات** مخصصة للأدب، لجئت بما يزيد على ذلك.

[2-7]

يذكر شوقي ضيف «أن اللغويين ينفرون من الاستشهاد بأشعار المكيين من مثل عمر بن أبي ربيعة وعبدالله بن قيس الرقيات، فقد كانوا لا يوثقونهم ولا يعدونهم فصحاء؛ لهذا الاختلاط بالأعاجم الذي صاروا إليه»[25].

ونرى أن المعاجم وكتب النحو لا تؤيد هذا الزعم. إذ لو نظرنا في أكبر المعاجم القديمة، (نعني لسان العرب لابن منظور، الذي هو ضم لخمسة معاجم قبله) لوجدنا شواهد للمذكورين في أربعة من الكتب التي أدرجت فيها. ولسهولة الوصول إلى النتيجة ننصح القارئ بالعودة إلى كتاب ياسين الأيوبي «معجم الشعراء في لسان العرب»، وإن أراد التوسع فعليه بكتاب إسماعيل عمايرة ورفيقه «فهارس لسان العرب».

وإذا جئنا إلى كتب النحو فيكفينا اختبار هذه المقولة في كتاب سيبويه، إذ هو إمام النحاة، وهو قريب العهد بزمن هؤلاء (توفي شاباً في نحو 180هـ). نجد في الكتاب ثمانية عشر شاهداً لعمر بن أبي ربيعة، وأربعة شواهد لعبدالله بن قيس الرقيات، وشاهدين لرفيقي دربهما: الأحوص ونُصيب.

أما الزعم بأن الاختلاط بالأعاجم هو الذي أبعد شعرهم عن الاحتجاج فوهم وقع فيه معظم من كتب عن الاحتجاج بالشعر في الدرس اللغوي القديم؛ اعتماداً على سوء فهم لعبارات وردت في المزهر للسيوطي (ت 911هـ)، وخزانة الأدب للبغدادي (ت 1091هـ) وكان من الأفضل فحص مقولات هذين العلمين[26]، من خلال النظر في كتب النحو والبلاغة. ولنا عودة إلى هذا الموضوع في بحث آخر.

أقول: لو كان الاختلاط سبباً في الرفض، لما وجدنا للأعشى الكبير

ولا لعدي بن زيد العبادي ولا للنابغة الذبياني شاهداً في كتب النحو. ونحيل القارئ إلى فهارس كتاب سيبويه ليرى شواهدهم هناك.

[3-7]

وذكر هدارة (ص 535) أن الخليل بن أحمد نظر في الشعر الجاهلي يستخلص أوزانه فعرف منها خمسة عشر وزناً، ثم جاء أبو الحسن الأخفش فاستدرك على الخليل وزناً آخر، استخدمه الجاهليون نادراً، ولكنه مع ذلك وجد في أشعارهم.

ونقول: إن استدراك الأخفش بحراً زائداً على ما ذكر الخليل أسطورة لم تثبت صحتها. والأخفش أول من يكذبها. فللأخفش كتاب في العروض والقافية أخرج ثلاث مرات، على أيدي ثلاثة من المحققين. ولا أثر لهذه الأسطورة فيه. وكان هو نفسه أول من سيذكرها ويفخر بها. وإذا افترضنا جدلاً أنه قال ذلك على فراش الموت، كما في أفلام السينما العربية الرديئة؛ فكان ينبغي أن يظهر في كتب تلاميذه، أو تلاميذ تلاميذه، ممن عهدهم بوفاته ليس بعيداً. لكن العجيب أنك لا تجد في كتب العروض والقوافي في القرون الرابع والخامس والسادس والسابع ذكراً لهذا الاستدراك. وأمامك كتب أبي يعلى والتنوخي وابن جني والنهشلي حتى حازم القرطاجني (ت 684هـ) في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء». فإذاً لابد أن هذه الأسطورة ظهرت بعد ذلك، ولم يأبه لها المحقق/ المؤرخ.

الإحالات

1) انظر في نقد الظاهرة، محمد بن طلال الرشيد: لغة النقد بحاجة إلى ناقد. العدد 49 ص 338-379.

2) انظر مثلاً، محمد ولد بوعليبة: النقد الغربي والنقد العربي، الأعداد 43، 45، 46، 47.

3) انظر الأعداد 42، 43، 45، 49. وانظر مجلة جذور أيضاً العدد 11.

4) من الملاحظ أن (نقد النقد) مساحته في المجلة كافية في حين أن نقد التاريخ للأدب العربي ضئيل فيها. فلا نجد غير بحثين: الأول لسعيد يقطين: «كتابة تاريخ السرد العربي، المفهوم والصيرورة العدد 35، ص 39-58» وهو نظري تطبيقي معاً. والثاني لحسن الطالب «التاريخ الأدبي من منظور الشعرية البنيوية، العدد 41، ص 541-576» وهو يعرض لمفهوم مغاير للمفهوم التبيني والبوفي في التاريخ للأدب، وهو مفهوم الشعرية البنيوية عند الغربيين.

5) حسين الواد: في تاريخ الأدب، مفاهيم ومناهج. تونس 1983.

6) إلهام عبدالوهاب المفتي: «من إشكاليات المنهج في تاريخ الأدب العربي، الشعر العباسي نموذجاً» المجلة العربية للعلوم الإنسانية - جامعة الكويت، العدد 81، شتاء 2003، ص 81-116.

7) محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط 3، القاهرة: دار المعارف 1977م ص 17. والكتاب أصله رسالة دكتوراه من آداب الإسكندرية بإشراف محمد خَلَف الله أحمد، عام 1960. وطبعت في كتاب أول مرة 1963 ثم عام 1965. وانظر شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - عصر الدول والإمارات: العراق - الجزيرة العربية - إيران، القاهرة: دار المعارف 1980 [حقيقة الأمر أن الطبعة خرجت إلى الأقسام عام 1981]. في المقدمة يذكر أنه خالف المؤرخين الذين جعلوا من العصور السياسية أساساً لتاريخ الأدب، وأنهم جعلوا العصر العباسي ينتهي باقتحام المغول بغداد عام 656هـ. إذ في رأيه أن العصر العباسي الأول ينتهي عام 233هـ، والثاني ينتهي عام 334هـ. ففي التاريخ الأخير (لم يعد للخليفة سلطة) وبه يبدأ عصر الدول حتى العصر الحديث (!). ونكل الأمر إلى فطنة القارئ إن كان قد خرج على التاريخ السياسي، ونتساءل: أكان الأدب في الأقاليم الإسلامية هذه الحقبة الطويلة يحمل سمات متماثلة أو موحدة. ثم إنه أفرد للأندلس كتاباً خاصاً، مع أن الأدب العربي موجود هناك قبل هذا التاريخ.

ونعتذر للقارئ الكريم عن طول الحاشية، ولا بأس في أن يعرف أن الجزء الأول من (عصر الدول والإمارات) ممنوع من دخول العراق منذ صدوره؛ لورود كلمة (إيران) في الغلاف.

8) أصل الكتاب رسالة دكتوراه من آداب القاهرة عام 1953م، بإشراف أمين الخولي وحسن إبراهيم حسن. والأول من دعاة إقليمية الأدب، والثاني يؤلف في التاريخ. وله كتاب «تاريخ الإسلام السياسي» في عدة أجزاء. ويتميز في كتابته بأنه يمكن الكتابة عن أي **أحد** دون الرجوع إلى كتب هذا الأحد، ناهيك عن الاحتطاب غير الواعي من الكتب الاستشراقية. فتخيل كيف تكون كتابة التلميذ.

9) هدّارة، اتجاهات.. ص 13.

10) محمد جابر عبدالعال: حركات الشيعة المتطرفة، ص 103. وهذا القول - إن صح - ينطبق على كل المدن قبل دخول أهلها في الإسلام. فلابد أن أهلها لم يكونوا مسلمين، وبالتبعية لابد أن لهم عقائد ونحل متوارثة مخالفة للإسلام، ولابد أن يترك كل ذلك أثره في حياتهم الاجتماعية. فلماذا خُصّت الكوفة بحق الامتياز؟

11) انظر هدارة، ص 146، 147، 208، 209، 210.

12) هدارة ص 240.

13) علامات الاستفهام والتأثر التي ستأتي من وضعنا.

14) تعجب من ذلك ابن البيت العباسي، الأمير عبدالله بن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، القاهرة: دار المعارف 1976م، ص 91-92.

15) علي بن الحسين المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة: المكتبة التجارية 1965، جـ 294/3.

16) انظر في الأمرين، محمد بن إسحاق النديم الوراق: كتاب الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران 1971م، صفحات 58، 59، 60، 108، 109، 112، 113، 114.

17) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول، القاهرة: دار المعارف 1976م، ص 79. والطبعة الأولى (وهي لا تخالفها في حرف) صادرة عام 1966. ونشير في المتن إلى صفحات هذا الكتاب دون ذكر العنوان.

18) ابن المعتز: طبقات الشعراء، ص 25.

19) شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، (ط 3)، القاهرة: دار المعارف 1965م، ص 116. والكتاب طبعته الأولى في 1952 والثانية في 1959. ولم يتغير حرف واحد في الكتاب حتى الآن منذ الطبعة الثانية.

20) التطور والتجديد ص 97.

21) التطور والتجديد ص 154.

22) أبو الفرج عبدالرحمن بن علي الجوزي: صفة الصفوة، القاهرة: دار الكتب الحديثة ص 89.

23) هدارة: اتجاهات، ص 94.

24) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر الإسلامي، ط 1976 ص 315 وما بعدها. تاريخ الأدب العربي - العصر الإسلامي الأول، ص 305 وما بعدها. تاريخ الأدب العربي - العصر الإسلامي الثاني ص 385 وما بعدها.

وكلها - كما يعلم القارئ - صادرة من دار المعارف بالقاهرة.

25) شوقي ضيف: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، ط 5، القاهرة: دار المعارف 1992 ص 223. ويلاحظ أن الطبعة الأولى صدرت 1949 بعنوان معدل غير أن الأحكام فيها واحدة.

26) انظر: السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: ط عيسى الحلبي 1958 جـ 211/1 وما بعدها. وعبدالقادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ط 2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 6/1.

* * *

(1)

عندما نقترب من شخصية عادية لنتعرف عليها، من الضروري أن نهيئ أنفسنا لهذا الاقتراب بتجميع قدر كاف من المعلومات التي تجعل من هذا الاقتراب أمراً مفيداً ومجدياً، لكن عندنا نقترب من إنسان يفارق المألوف ويخرج على (العادي) فإن التهيئة لا تكتفي بمثل هذه المعلومات السريعة العجلة، وإنما تحتاج إلى نوع من الإعداد العقلي والنفسي على صعيد واحد، فإذا انتقلنا بالاقتراب إلى منطقة الأسطورة، فإن التهيئة يجب أن تصعد إلى أفق التخيل بكل طاقته في إدراك ما وراء الواقع، أو ما فوق الواقع.

كان هذا كله في الوعي ونحن بصدد مقاربة (نجيب محفوظ) أسطورة مصر في القرن العشرين. وهو أسطورة مدت أبعادها وتأثيراتها إلى العالم العربي والعالم الإنساني.

لقد تحققت أسطورية محفوظ من عمره الإبداعي الذي كان يستغرق عمره الزمني، ذلك أن الأساطير لا تقاس بمساحتها الزمنية، وإنما تقاس بمساحتها التأثيرية، وبقدر اتساع هذه المساحة. تزداد قامتها شموخاً يوازي شموخ الآثار الباقية.

ومن طبيعة الأسطورة أن تبدأ تجلياتها في دائرة زمنية بعينها، لكنها تتغلب على الزمن المحدود، لتفرض وجودها في الزمن العريض، وخلال هذا التحول تمتص إضافات وركائز في الأسس واللواحق الإضافية إلى أن تأتي لحظة التوقف الموازية للحظة الاكتمال، حيث تستحيل إلى كائن يعيش في الذاكرة الإنسانية ويخايلها في كل مراحلها الحضارية.

لكن على مستوى (الأسطورة الشخصية) يكون الزمن طوع هذه الشخصية، فيقدم لها عناصر الحيوية، ويفتح أمامها نوافذ التجربة والخبرة، ويسمح لها بالاستمرار في مرحلة شبابها لا تغادرها إلا لتعود إليها، أو لنقل: إن الزمن يتوقف بها في مرحلة النضج، ويعمل على تعميقها رأسياً. وتوسيع مداها أفقياً، ومن ثم تصير إلى حالة متصلة من التحفز للاقتحام والمغامرة المحسوبة التي لا تعرف النكوص، وإنما تعتاد التنامي الصاعد مع الحفاظ على البكارة والنقاء.

وهكذا نجيب محفوظ يعيش زمن الشباب المقتحم الذي يلتحم بحاضره دون أن يحول نظره بعيداً عن أفق الآتي بكل احتمالاته المتوقعة أو غير المتوقعة، وبرغم استقرار محفوظ - بعمره الإبداعي - في زمن الشباب، فإنه - في عمره الفعلي قد بلغ مراحل الكهولة والشيخوخة والكبر والهرم. بل إن بلوغ هذه المراحل المتتالية كان فاعلاً بالغ التأثير في تشكيل (البصمة المحفوظية) بكل خصوصيتها في إطار عروبته، والمصري العربي في إطار إنسانيته، وكأن الزمن مع محفوظ قد خرج عن قانون وجوده، فهو يتحرك حركة مزدوجة، للأمام تارة، وللوراء تارة أخرى، أو لنقل إن حركته أصبحت حركة واحدة لا نتبين فيها وراء أو أماماً، لأنها خاضعة لحركة محفوظ الذهنية والنفسية، فماضيه هو مستقبله، ومستقبله هو ماضيه بكل شموخهما الباذخ.

إن هذه المسيرة الممتدة زمنياً وإبداعياً - بطبيعتها الجدلية بين الماضي والحاضر والآتي، قد أكسبت نجيب محفوظ قدرة غير محدودة على العطاء، وعظمة هذه القدرة في أنها لا تنتظر مردوداً لعطائها، صحيح أن المردود قد يكون - أحياناً - من دوافع الاستمرار في العطاء، لكن ذلك لا يكون إلا مع الشخوص المألوفة التي تمر عليها الحياة، أو تمر هي على الحياة مروراً مألوفاً يتشابه بمرورها على الشخوص العادية، لكن يتغير الوقف تماماً مع الشخوص الأسطورية التي تطول بقامتها عنان الفضاء،

حيث تمارس الأسطورية فاعليتها بين الناس دون أن تنتظر جزاء ولا شكوراً.

لقد أتاحت الخصوصية والتفرد لمحفوظ إمكانية الرؤية الشاملة العميقة التي تعايش واقعها المباشر، ثم ترصد تحولاته الداخلية والخارجية، الجزئية والكلية، دون أن تعوقها هذه المعايشة الحميمة عن معاينة الواقع الإنساني في نماذجه العليا والدنيا، وفي تحولاته السياسية والاجتماعية والثقافية، فمحفوظ مصري وطني، وعربي قومي، وإنساني كوني على صعيد وعيه الذاتي، وعلى صعيد وعيه الإبداعي.

(2)

إن طبيعة الأسطورة أن تغيب شخوصها وأحداثها عن الواقع لتحتل الذاكرة التخيلية، ويغيب معاصروها، أو من عايشوها في تجليها المتخيل، لكن أسطورتنا تنفرد بحضورها المباشر الذي يلازم الواقع، ويصعد إلى أفق التخيل، وكثير ممن عايشوها، مازالوا يعايشونها، ويتشعبون بحضورها وإن استحال معظمهم إلى كتاب مفتوح يسجل أحاديث الأسطورة أحياناً، ويسجل ما يدور عنها وحولها أحياناً أخرى أو لنقل إن كل واحد من الأنصار قد تحول إلى ذاكرة محفوظية تسجل ما تراه، وتحفظ ما تسمعه، وتضيف إلى هذا وذاك انطباعها الذاتي في قدر كبير من الدقة والأمانة، ومن ثم فقد تراكم عن محفوظ سجل شفاهي حافل يقرب الأسطورة من الواقع، ويحيطها بكم وافر من الوثائق الشفاهية والكتابية التي تتساوق مع كثرة الصحاب والرواد، وأظن أن هذه الصفحات سوف تستمد من هذه الوثائق معظم معارفها عن أسطورة نجيب محفوظ الحياتية والإبداعية.

تقول الوثائق إن نجيب محفوظ ولد سنة 1911، وكان هذا المولد

بشارة مرحلة التحول في الواقع المصري، فقد انفتحت نافذة الوعي الأكاديمي قبله بسنوات قليلة، حيث أنشئت جامعة فؤاد الأول (القاهرة) سنة 1908، وهو عام وفاة الزعيم مصطفى كامل الذي ظل صوته مدوياً في أسماع المصريين بعد وفاته، وكانت أصوات شوقي وحافظ وإسماعيل صبري وسواهم من المبدعين تملأ سماء الوطن، وكان سعد زغلول يقود حركة الوعي إلى ذروتها في سنة 1919، وكانت المرحلة إرهاصاً بالفن الذي سوف ينبغ فيه محفوظ، إذ صدرت رواية (زينب) لهيكل سنة 1914.

لقد صاحب مولد محفوظ مجموعة التحولات المصرية والعالمية بدءاً من الحرب العالمية الأولى سنة 1914-1918، والحرب العالمية الثانية بعد ذلك سنة 1939-1945، أما التحولات المصرية فقد كانت امتداداً لمرحلة التنوير التي وصلت ذروتها في ثورة 1919، وقد تابعها محفوظ في مظاهراتها وهو طفل من شرفة منزله (بيت القاضي) بحي الجمالية، وقد سجلها ببراعة معجبة في ثلاثيته الرائعة: بين القصرين – قصر الشوق – السكرية.

وتتابعت الأحداث العربية والمصرية، فكانت نكبة فلسطين سنة 1948، ثم ثورة يوليو سنة 1952، ثم تأميم القناة وحرب سنة 1956، ثم الوحدة مع سوريا وبناء السد العالي، ثم نكسة سنة 1967، وانتصار سنة 1973، ثم توابع حرب أكتوبر من الانفتاح الاقتصادي الذي أحدث انقلاباً جذرياً في المجتمع المصري بكل طوائفه، ثم مقتل السادات، وحرب الخليج الأولى والثانية، ثم انكسار الاتحاد السوفيتي وهيمنة القوة الأمريكية على العالم.

وخلال هذه التحولات المصرية والعربية والعالمية، جاءت تحولات محفوظ الإبداعية التي بدأت فاعليتها من أعماق الواقع المصري ملتحمة به على نحو مباشر، لقد كانت بداية إطلالته على الواقع المصري من شرفة

بيته في حي الجمالية، ثم اتسعت نافذة الإطلال واقتربت أكثر من الواقع مع بداية ارتباطه (بالمقهى) سنة 1943، ثم دخول هذه البداية إلى شكل الندوة ابتداء من سنة 1945، وكانت أحداثها تقع يوم الجمعة من كل أسبوع في (كازينو الأوبرا)، وقد أصبحت المقاهي ركيزة أساسية في مسيرة محفوظ الحياتية، وهي مقاهي متعددة وقريبة من الواقع المصري في كافة مستوياته الاجتماعية: مقهى عرابي - الفيشاوي - قصر النيل - كازينو صفية حلمي - ريش - ركس - سفنكس - لاباس - جروبي - علي بابا - زقاق المدق - الفردوس - لونا بارك - بترو - قهوة أحمد عبدالله.

ومن شأن الشخوص الأسطورية أن تنبئ مقدماتها عن نتائجها، وهكذا كانت طفولة محفوظ إشارات مبكرة لميلاد العبقرية الحكائية، وحنينها الفطري إلى دائرة السرد، فما رواه أنصاره أنه كان ينسخ القصص البوليسية بخطه، بخط يجهد نفسه في دقته وتحسينه، ثم يضع اسمه على المخطوط بوصفه المؤلف، وكأن هذا الفعل الطفولي نوعاً من النبوءة المستقبلية التي كانت تخايل الطفل في سنواته الأولى، وهي مخايلة تحولت إلى حقيقة إبداعية متواصلة لأكثر من سبعين عاماً.

لا شك أن هذا الاسم الذي وضعه الطفل على مخطوطه، كان اسماً مشحوناً ببعد أسطوري - أيضاً - ربما لم يعه الطفل، إذ حمل الطفل اسم أشهر طبيب ولادة (نجيب محفوظ) وأصبح اسمه كاملاً: (نجيب محفوظ عبدالعزيز أحمد الباشا) لكن الذي شاع هو الاسم المركب (نجيب محفوظ) بطرفيه الفريدين، ذلك أن (نجيب) من النجابة وهي النفاسة والتفرد في النوع، وهي نجابة (محفوظة) برعاية الله أولاً، ورعاية المجتمع ثانياً، ومصداق ذلك: أن محاولة الاعتداء عليه بكل طابعها الوحشي الإجرامي باءت بالفشل والخسران المبين.

ولكي تكتمل للأسطورة مكوناتها الجوهرية، كان التحاقها بكلية الآداب – قسم الفلسفة سنة 1930، حيث تخرج فيها سنة 1934، وقد صاغ القسم محفوظاً صياغة عقلية ونفسية من طراز خاص، هذه الصياغة التي شكلت رؤيته للعالم بكل عمقها وشمولها، وبكل توجهاتها في البحث عن الجوهر الذي لا تحجبه الأعراض والهوامش، صحيح أن العرض والهامش قد يكونان مطلوبين – أحياناً عند محفوظ – لكنهما مطلوبان لخدمة الجوهر الأصيل بوصفه المادة الأولية للوجود.

وفي مرحلة مبكرة من العمر أخذت العبقرية الأسطورية لمحفوظ تمارس تجلياتها في الكتابة، حتى إنه ترجم (كتاب مصر القديمة) لجيمس بيكر عن الإنجليزية وهو طالب في المرحلة الثانوية، وقد نشره سلامة موسى بوصفه نوعاً من التشجيع لهذه الموهبة المبكرة التي بدأت أولى خطواتها في كتابة تاريخها الإبداعي المتميز.

لكن التجلي التنفيذي لهذه الأسطورة كان في كتابة (المقال) الذي بدأه سنة 1930 وعمره تسعة عشر عاماً، واستمرت عملية الإنتاج حتى سنة 1952، حيث قدم في هذه الفترة ما يقرب من سبعة وأربعين مقالاً، وقد تداخلت مرحلة المقال مع مرحلة (القصة)، حيث كانت بدايتها سنة 1932، ثم تداخلت المرحلتان من زمن (الرواية) التي كانت بواكيرها سنة 1939.

(3)

ومن سمات الأسطورية الإبداعية أن تتوازى مسيرتها الحياتية ومسيرتها الثقافية، فمنذ الصغر دفع والد محفوظ بابنه إلى رحاب المعرفة الأولية في (الكتاب) لتكون منابعه الأولى في (القرآن)، وكانت قراءة القرآن وحفظه من مهيئاته لاستقبال الثقافة العربية من منابعها المركزية

التي كان يزداد إقباله عليها في شهر رمضان، فقرأ كتب السيرة والتراجم، وقرأ الشعر الجاهلي، ثم أقبل على أبي نواس وبشار بن برد والبحتري والمتنبي وأبي ا لعلاء، ثم أقبل على التصوف وقرأ ابن عربي والسهروردي والنفرى، ومن طبيعة التداعي أن يقوده التصوف إلى الفلسفة التي أصبحت ركيزة معرفية حرة، ومعرفة أكاديمية منهجية بعد التحاقه بقسم الفلسفة.

لقد كانت قراءة الفلسفة ودراستها نوعاً من الإضاءة المبهرة، وأكسبته طبيعة منهجية في مسلكه الخاص والعام، وكان هذا كله ذا أثر بالغ في مسيرته الإبداعية، لأن المبدع الحق في حاجة أساسية للثقافة الشاملة، ومن أهمها الثقافة الفلسفية، لأنها تؤسس المنهج من ناحية، وتنظم الفكر من ناحية ثانية، وتوسع دائرة الرؤيا من ناحية ثالثة.

ونعتقد اعتقاداً يقينياً أن الوعي الفلسفي كان الركيزة لمشروع نجيب محفوظ الروائي من حيث النسق المعرفي، والتنظيم المنهجي، والحرص على القيم والأعراف والتقاليد، وإعطاء الرؤيا قدراً وافراً من الشمول والاتساع، وإكسابها كماً وفيراً من الوعي التأملي الذي يلاحظ مفردات العالم في مصيرها المعقد، وسيرورتها الغامضة.

ولا يمكن الادعاء بأن الفلسفة بوصفها علماً ظلت حاضرة ومسيطرة عند محفوظ في مسيرته الثقافية، لكن المؤكد انحسارها بوصفها علماً بعد أن شكلت المنهج والرؤية، وحددت أطر الوعي، كما نلاحظ في ملامح الشك المنهجي الديكارتي، وكما نلاحظ في مضامن أعماله الإبداعية، وفي كيفية رسم الشخوص بنماذجها المتباينة، وتحديد مصائرها المرئية وغير المرئية.

وهذه الذخيرة الثقافية الكثيفة تم رفدها من منابع معاصرة، حيث أقبل محفوظ على قراءة طه حسين والعقاد والمازني والحكيم وسلامة

موسى، ولقد أضافت قراءتهم أبعاداً جديدة في التكوين الثقافي والتكوين الشخصي، فقد اكتسب من طه حسين الاحتكام إلى العقل الناقد، والنظر إلى الثقافة الغربية بوصفها ضرورة حتمية لضبط الوعي المعرفي على وجه العموم، كما أفاد من العقاد قدراً كبيراً من تمرده واعتداده بنفسه، وقدم الحكيم له نماذجه الروائية التي شدت انتباه جيله بأكمله فقد قرأ (عودة الروح) وهو في السنة النهائية بالجامعة، ثم أتبعها (بيوميات نائب في الأرياف)، وتكفل سلامة موسى بتهيئته تهيئة فكرية واجتماعية تقدمية.

ومن الواضح أن هذه القراءات المبكرة لمحفوظ قد رسخت عنده يقيناً بالدور التنويري العظيم الذي أداه هؤلاء الرواد الأفذاذ، وهو دور يجب أن يأخذ حقه من التقدير والاحترام، ورفض محاولات الانتقاص منه أو تشويهه، ومن ثم رفض محفوظ كثيراً من آراء الشيخ محمود شاكر التي نسب فيها الفساد لأيام طه حسين والعقاد، وأرجع آراء الشيخ إلى تشدده من ناحية وانغلاقه على آراء ذاتية بعيدة عن الموضوعية من ناحية أخرى.

وربما كانت هذه التأسيسات الثقافية التراثية والمعاصرة وراء تحفظه أمام ما تنتجه الأجيال الجديدة من إبداع، ولأنه يؤمن بحرية المبدع، ويرفض أي نوع من أنواع الحجر عليه، فقد برر تحفظه بأنه لا يكاد يستوعب هذا الإبداع الجديد، وكأنه يرجع القصور في عدم تقبل هذا الإبداع لنفسه لا لخصوصية ما في هذا الإبداع، وهو نوع مما كان يسميه البلاغيون القدامى (حسن التعليل).

وعظمة ثقافة محفوظ أنها خصبت نفسها بالانفتاح على الثقافة الغربية في مستوياتها وأشكالها المختلفة، وقد بدأت مرحلة التخصيب مبكراً، حيث يقول محفوظ إنه في سنة 1930 اقتنى كتاباً أجنبياً هو (المعرفة الجديدة) وكان أشبه بدائرة للمعارف، وكان به شغوفاً، لأنه يحيط بكافة الأنشطة الإنسانية التي كانت تلح عليه بالأسئلة، وقد نقله هذا الكتاب من حال اللامعرفة إلى حالة المعرفة، وقد دفعه هذا الكتاب إلى

قراءة سواه من كتب القيم الثقافية والفكرية، والعجيب أن يقول محفوظ: إنني كلما قرأت كتاباً أشعر أن الجهل يطاردني، فأتغلب عليه بالاستزادة من القراءة، وبخاصة في مجال القراءة الإبداعية، فقد قرأ (بيكيت)، وأحب (ديستويفسكي) و(بروست) و(كافكا) و(شكسبير) و(يوجين أونيل) و(باسترناك) و(توماس مان) و(حافظ الشيرازي)، كما قرأ (جويس وتشيكوف وهمنجواي وفوكنر).

واللافت أن هذه الخبرة الثقافية النظرية قد تم تخصيبها بالخبرة الثقافية العملية التي امتاحها محفوظ من مجموع الوظائف التي تولاها، فقد كانت وظيفته في وزارة الأوقاف بمثابة مصدر معرفة أدبي واجتماعي على صعيد واحد، وذلك أن الوظيفة قدمت له (المعمل الواقعي) بكل محتوياته من القيم والأعراف والعادات والتقاليد وبكل محتوياته من النماذج البشرية المتباينة، وقد اتسع هذا (المعمل) بمجموعة الوظائف اللاحقة، فقد عمل مديراً للرقابة، ومديراً لمؤسسة دعم السينما، ورئيساً لمجلس إدارتها، ثم رئيساً لمؤسسة السينما ثم مستشاراً لوزير الثقافة لشؤون السينما، حتى أحيل للمعاش سنة 1971.

لقد أمده كل موقع وظيفي بمجموع المكونات البشرية التي تعامل معها أو التقى بها، كما أمده بكثير من الأحداث والحكايا، وكشف له كثيراً من أبعاد الواقع المحيط به، أي أننا يمكن أن نعتبر هذه الوظائف نافذة أطل منها وعي محفوظ على عالمه المباشر، خاصة إذا أدركنا أنه كان بعيداً عن العمل السياسي والحزبي، وربما كان انتماؤه الحزبي الوحيد هو حزب الوفد قبل الثورة.

(4)

إن نمط الحياة ومكونات الثقافة كان لهما أثر بالغ في مسيرة نجيب

محفوظ، ولا شك أنهما قد ساعدا على إكساب هذه المسيرة طابعها الأسطوري الذي افترضناه بداية، وذلك أن الأسطورة تكتسب إنسانيتها وعمقها من الواقع الذي تلتحم به أولاً، ثم ترتفع بهذا الواقع إلى منطقة التخيل ثانياً، وسواء ظلت الأسطورة ملتحمة بالواقع، أو حلقت به إلى منطقة التخيل فإنها تحتفظ لأسطوريتها بقدر هائل من الانتظام، أو لنقل: إن الأسطورة تستحيل إلى بنية نظامية لا تعرف العشوائية، ويستوعب هذا النظام الذات في مسلكها الخاص والعام، ويستوعب مجموع الأحداث التي تعايشها أو تحولها إلى بناء حكائي، كما يستوعب مجموع الشخوص وما يغلفها من أبعاد مكانية وزمانية، والذات المتكلمة تأتي في مقدمة الشخوص المنضوية في بنية النظام.

وقد كان نجيب محفوظ (بنية نظامية) في أساسياته وهوامشه، وربما كانت الهوامش أوغل في الدلالة على هذه البنية من المتون.

ومن هوامش النظام عند التزامه في مسيرته اليومية للرياضة، فكان يلزم طريقاً محدداً لا يحيد عنه، حريصاً أن يمر على الأماكن التي يمر بها كل يوم ويدور حولها كعادته، كما لو كان هذا النظام المروري طقساً معتاداً لا يجوز الانحراف عنه.

إن مثل هذه الإشارة الهامشية لارتباط محفوظ بالمكان، تنبئ عن أمر بالغ الأهمية وهو أن هذه الأسطورية الإبداعية قد توحدت بالمكان، سواء على مستوى المكان المحدود، أو على مستوى المكان غير المحدود، وهذا التوحد بالمكان قد حال بينه وبين الرحيل المؤقت أو الدائم إلى أرجاء العالم. برغم أن ذلك كان متاحاً له بصفة دائمة، فلم يغادر مصر إلا ثلاث مرات، المرة الأولى عندما سافر إلى يوغسلافيا في عمل يخص وزارة الثقافة، والثانية عندما سافر إلى اليمن ضمن وفد الأدباء المصريين أثناء حرب اليمن، والثالثة سنة 1991 عندما أجرى عملية جراحية للقلب في لندن.

ويمكن القول إن جغرافيا المكان كانت ركيزة أساسية في إبداع نجيب محوظ، حيث استحوذت عليه أماكن بعينها في أحياء القاهرة الشعبية، وكثير من رواياته تتخذ مدخلها من (العنوان) لأحد الأماكن مثل: (كفاح طيبة)، (القاهرة الجديدة)، (خان الخليلي)، (زقاق المدق)، (بين القصرين)، (قصر الشوق)، (السكرية)، (الطريق)، (ثرثرة فوق النيل)، (ميرامار)، (الكرنك)، (حكايات حارتنا)، (الحب فوق هضبة الأهرام)، (قشتمر)، (أولاد حارتنا).

والمقهى بين حقل المكان – احتل مساحة واسعة في معظم أعمال محفوظ الروائية، ولا نبالغ إذا قلنا إنه (ابن المقهى) و(عاشق المقهى)، ويكاد المقهى ينافس (الحارة) في هذه المساحة. فإذا قلنا إنه (عاشق المقهى)، فإننا نقول إنه (معشوق الحارة) الحارة المصرية بعالمها الفريد، وهذه العلاقة المعجبة أتاحت له أن ينقل المكان من بعده المادي المحدود إلى بعد نفسي واجتماعي غير محدود، فالمقهى عنده ليس مجرد مكان للقاء الأصدقاء، والحارة ليست مجرد مكان لسكانها أو المارين بها، وإنما استحال هذا أو ذاك إلى فضاء اجتماع مزدحم بالحياة الإنسانية، والتقلبات الاجتماعية والسياسية، وإلى ذاكرة ثقافية لا تنفد.

لقد امتلك محفوظ قدرة مدهشة على تحرير الأماكن من قيودها الجغرافية، ومن حدودها الفيزيائية، وفتح نوافذها لتنطلق معبآتها من العادات والتقاليد والأحداث والشخوص، ولم تنحصر الأماكن في حدود المقهى والحارة، بل اتسعت لتستوعب أماكن إضافية مثل: الوقف والتكية والزاوية والسبيل والقرافة والحانة.

وبنية النظام المكاني تلتحم ببنية (النظام الزماني)، وكما استوعبت البنية الأولى المتون والهوامش، فكذلك استوعبت الثانية المتون والهوامش أيضاً، والهوامش بطبيعتها تعبيراً عن حقيقة البنية النظامية، ومن هذه

الهوامش عادة التدخين عند محفوظ التي بدأت في الأربعينات، ومنذ بدأت وهي مرتبطة بالنظام الصارم، فقد كان يلتزم بمرور ساعة كاملة بين كل (سيجارتين).

أما الصورة النظامية الأدق، فكانت في التزامه بمواعيد العمل الوظيفي، والعمل الإبداعي، فلا يخلط زمن هذا بزمن ذاك، فعندما يحين وقت العمل، يعطيه حقه كاملاً، وعندما يحين وقت الكتابة يتفرغ له بكل كيانه ويحتشد لزمنه دون نقص أو زيادة، وعندما ينتهي الوقت المحدد يتوقف تماماً مهما ألحت عليه الأفكار والخواطر.

ولا ينحصر زمن الكتابة في المساحة اليومية، بل يمتد إلى الزمن السنوي حيث يتوقف عن الكتابة في نهاية شهر إبريل من كل عام، وكان يردد دائماً: إنه أديب شتوي، أما في الصيف فهو موظف فقط.

وإذا كنا قد لاحظنا توحد محفوظ بالمكان، فإن التوحد أيضاً كان مع الزمان، فقد كانت النتيجة اليومية، ركناً أساسياً في مسلكه، وكانت ساعة ضابطة لتوحده بالزمن. وقد كانت (ساعة الجيب)، ثم تغيرت إلى ساعة اليد مع رواية (أولاد حارتنا).

ومع طبيعة التكامل في هذه الشخصية الأسطورية أن يتوحد المكان والزمان في مسلكها الخاص والعام، فقد كان يلتزم بلقاء أصدقائه (شلة الحرافيش) كل خميس عند صديقه (محمد عفيفي) بالهرم، وقد التحم المكان والزمان بالشخوص الذين شكلوا (شلة الحرافيش) في هذا الموعد والمكان الأسبوعي وهم: عادل كامل - وأحمد مظهر - وثروت أباظة - وإيهاب الأزهري - وصبري شبانة وتوفيق صالح ومصطفى محمود وصلاح جاهين. وفي وسط هذه الكوكبة من المثقفين والمبدعين كان له مقعد محدد لا يبدله بحال من الأحوال.

ويتنامى توحد المكان بالزمان في التزام محفوظ بالانتقال صيفاً إلى

الإسكندرية ابتداءً من أول سبتمبر حتى نهايته، حيث يكون هناك رفقاء الإسكندرية وفي مقدمتهم توفيق الحكيم الذي كان يلقاه في قهوة بترو.

وقد نتصور أن دخول محفوظ في هذه البنية المزدوجة (المكان والزمان) دخولاً مطلقاً وحتمياً، يجعل من اليسير على عشاقه ودارسيه أن يرصدوا مسيرته الحياتية والثقافية، وهذا ما ينفيه محفوظ نفياً قاطعاً، حيث كان يقول: إن حياتي أوسع مما نشر وعرف عني بكثير على المستوى الخاص، والمستوى العام، وهذا الاتساع هو الذي حال بينه وبين كتابة سيرته الذاتية على عادة كثير من المثقفين والمبدعين، فضلاً عن أن وجهة نظره أنه لا يرى في سيرته ما يستحق أن يتفرغ لكتابته، وشغل القراء بها، ثم إنه يرى أن واقعنا لا يمكن أن يتقبل مثل هذه المواجهة أو المصارحة الكاملة في كتابة السيرة، والعربية لا تكاد تعرف أدب الاعترافات، والمجتمع العربي - بطبعه - حريص على مجموعة التقاليد والأعراف، وملتزم بقانونه الأخلاقي، ولا يتقبل - أبداً - أي خروج على تلك أو هذه.

ويبدو أنه استطاع بمهارة التغلب على كل هذه العوائق، فبث جانباً من سيرته في إبداعاته خلال مجموعة من الأقنعة التي تعفيه من كل حرج، لكنه - على وجه العموم - راض بمسيرته الحياتية والثقافية والإبداعية، ويردد كثيراً - إنه لو عاد به الزمن إلى بدايته لسلك نفس الطريق، وسلك نفس المسلك، وإن كان لا يتحرج من أمنية مضمرة عنده في أن يكون موسيقياً، وعدم إقبال محفوظ على كتابة سيرته، دفع بعض حوارييه إلى طرح جانب من هذه السيرة فيما يشبه الحوارات وتسجيل المذكرات اليومية معه، كما فعل رجاء النقاش، وجمال الغيطاني، ومحمد سلماوي. فضلاً عما رواه هؤلاء الأصحاب عن ملاحظاتهم ومتابعاتهم لهذه الأسطورة المحفوظية.

(5)

لا شك أن المحاور السابقة كانت تتلاحق لتبلغ هدفها الرئيسي عن (أسطورة نجيب محفوظ) الإبداعية، وهي أسطورية لا تنحصر في إنتاجه من حيث الكيف، فهذا ما يكاد يكون حقيقة وجود، وإنما الأسطورية المدهشة كانت – أيضاً – من حيث الكم، فقد أبدع محفوظ ما يربو على خمسين رواية، وثلاثمائة وخمسين قصة، وخمس مسرحيات من ذوات الفصل الواحد، فضلاً عن مقالاته التي بلغت سبعة وأربعين مقالاً، ومازال العطاء مستمراً حتى لحظة الحاضر.

أي أن هناك توازياً بين الإنتاج الكمي والكيفي، وكلاهما يتوازى مع الامتداد الزمني، ومن ثم كانت تأثيرات هذا الإنتاج ممتدة في الزمان والمكان والشخوص داخلياً وخارجياً، وهذه التأثيرات تستمد فاعليتها من عظمة المادة الروائية وقدرتها على الاقتحام الفني والجمالي للمناطق الممنوعة أو القابلة للتفجر، وقدرتها على تحريك الراكد وهز الثوابت، وقدرتها على إنطاق المسكوت عنه، وفتح النوافذ لانطلاق المكبوت والمقموع السياسي والاجتماعي والنفسي، وكل ذلك أتاح للمجتمع المصري أن يتأمل نفسه في حالة من الانكشاف والتعرية، حتى ولو جاء الانكشاف خلال الأقنعة والرموز، لأنها أقنعة شفافة تسمح لمن يواجهها باختراقها إلى ما وراءها، وهي رموز فصيحة، تكاد من الإفصاح تتكلم بما تهدف إليه على المستوى الفردي أو الجماعي.

لقد كان إبداع محفوظ كتاباً مفتوحاً للواقع المصري بكل تحولاته في القرن العشرين، لكنه كتاب يستوعب قضايا الإنسان على وجه الإطلاق، قضايا الظلم والعدل، القيود والحرية، والتخلف والتقدم، ويمكن القول على نحو من الأنحاء أنه اخترق المحرمات، لكنه اختراق محسوب بدقة ومهارة فنية لا تجرح ولا تعتدي.

لقد كانت بداية الأسطورة المحفوظية متلبسة ببداية مشروعه الروائي الذي تمثلت بشائره في الحس التاريخي الذي لا يعرف إلا منطقاً واحداً هو منطق التقدم للأمام، ومنطقه هذا يعني أن التغير ضرورة حتمية، وأن أي توقف، هو توقف مؤقت يواصل بعدها التاريخ حتميته الحاكمة والعراقة كالتاريخ المصري الذي استلهمه محفوظ في إطار من الرومانسية حيث قدم رواياته: (عبث الأقدار) سنة 1939 و(رادوبيس) سنة 1939 و(كفاح طيبة) 1943.

وبرغم انتماء هذه الأعمال الإبداعية إلى التاريخ الفرعوني، فإنها تكاد تلتحم بالواقع المعاصر خلال هذا القناع التاريخي، وكأن محفوظاً كان يستجير من الحاضر بالماضي، فمجموع شخوص هذه الأعمال هي نوع من الإسقاط الفني الذي يحميه من ظلم الاحتلال وفساد السلطة آنذاك، ومن الواضح أن المرحلة التاريخية برغم محاولات ربطها بالحاضر، وبرغم تحولها إلى نوع من الإسقاط، كانت - في حقيقتها - ابتعاد عن مباشرة الواقع المعيش، ومن ثم احتاج اكتمال المشروع الروائي تعديل المسار لمقاربة الواقع من ناحية، ووضعه تحت طائلة المساءلة من ناحية أخرى.

والنظرة الكلية لمشروع نجيب محفوظ الروائي، تؤكد أن هذا المشروع قد مر بثلاث مراحل متشابكة تسلم فيه كل مرحلة لما يليها، أو تتداخل معها. وقد أشرنا إلى المرحلة الأولى، مرحلة السرد الرومانسي المشبع بعناصر التاريخ المصري القديم، والمغلف بخيوط من الحس الوطني، وخطوط من المغامرة العاطفية.

أما المرحلة الثانية، فهي مرحلة الواقعية التي بدأت تجلياتها بروايته (القاهرة الجديدة) سنة 1945، وقد صدرت إحدى طبعاتها تحت اسم (فضيحة في القاهرة) وأخذت في السينما اسماً ثالثاً (القاهرة 30).

ولا شك أن دخول هذه المرحلة كانت إشارة بالغة على النضج الفني

للمشروع وصاحبه، لأن محفوظاً لم يكن – في هذه المرحلة – مجرد أداة لتسجيل الواقع، بل كان بمثابة (المشاهد) بالمعنى الصوفي، لأن هذا المشاهد هو الذي يدرك – في مشاهداته – المادة الأولى (الخام) لمكونات هذا الواقع، كما يدرك تحولاتها الداخلية والخارجية، الظاهرة والخفية، ومن ثم كان صاحب حق شرعي في إبداء الرأي، وتحديد وجهة النظر خلال النص، سواء تم ذلك بوصفه شخصية مشاركة من الداخل، أو مطلة من الخارج، وسواء تم ذلك على نحو مباشر، أو عن طريق الأقنعة والإسقاط، أي أن السرد لم يكن مجرد رصد وصفي، وإنما هو تعرية وكشف لمفارقات الواقع الطبقية والاجتماعية، وتناقضاته الاقتصادية والسياسية، وتصادماته الفكرية والثقافية.

إن أعمال محفوظ – في هذه المرحلة – كانت فضاء واسعاً لمجموع الأيديولوجيات السائدة، وبؤراً عميقة لمجموع التوترات بين الجمود والتطور، وبين ما هو كائن وما يجب أن يكون. كما كانت الأعمال عالماً مزدحماً بمفارقات الأجيال والأحداث والشخوص ومفارقات الثورية والانتهازية، والاستقرار والقلق والاستواء، والانتظام والفوضى.

وإذا كانت (القاهرة الجديدة) هي باكورة المرحلة الواقعية، فإن الأعمال التالية قد أدخلت الواقعية في تحول حاسم للمصارحة والمواجهة نلاحظه في (زقاق المدق) سنة 1946، و(بداية ونهاية) سنة 1948، ثم أخذت الواقعية صورتها الأكمل في الثلاثية: (بين القصرين – قصر الشوق – السكرية) من سنة 1949 إلى سنة 1957، ويقول عنها أحد خاصته (يوسف القعيد) إنها كانت عملاً واحداً يجاوز ألف صفحة، وقد طالبه الناشر بتقسيمها، فجعلها على ثلاثة أجزاء كما هي بين أيدينا اليوم.

وتأتي المرحلة الثالثة ملتحمة بالثانية في (الواقعية الرمزية) والتي تلتحم بمرحلة التجريب الشكلي، ونقل السرد إلى نوع من الوعي التأملي

والفلسفي، وهو ما نلمح صداه في روايات مثل (أولاد حارتنا) سنة 1962، و(اللص والكلاب) سنة 1963، و(الطريق) سنة 1965، و(الشحاذ) سنة 1967 و(حكاية بلا بداية ولا نهاية) سنة 1971، و(قلب الليل) سنة 1975، ثم (الحرافيش) سنة 1977، و(رحلة ابن فطومة) سنة 1983.

لكن التأمل الفلسفي يكاد يكون مسيطراً في (الطريق) و(الشحاذ) حيث اتسع التأمل لإدراك المطلق إدراكاً عقلياً.

وبعد العدوان على نجيب محفوظ سنة 1994، دخل في طور طارئ خلال كتابة (أصداء السيرة الذاتية) في نصوص قصيرة متعددة الملامح يصعب إدخالها في نطاق مفهومي محدد، وهي نوع من التوافق مع المرحلة السنية التي بلغها بكل ما تحمله، من ضعف في الحواس والجسد لا يسمح بكتابة النصوص الطويلة. لكن من المؤكد أن دخول هذه المرحلة الطارئة يرسخ الاعتقاد بأن المبدع إذا بلغ مرحلة الأسطورية، فإن حياته تصبح قرينة الإبداع، وتوقفه نوع من الموت التقديري.

وفي هذه المرحلة يمكن إدراك ملامح الإشارات الصوفية التي ظهرت بوادرها في أعمال سابقة، لكن الإشارات كانت أوضح في (أحلام فترة النقاهة)، ويبدو أن هذه الإشارات كانت موازية لإحساس الفقد، حيث غاب كثير من رفاق العمر، وغابت كثير من أحداث الماضي القريب والبعيد. ويقول محفوظ (إن الأديب عندما يتقدم به العمر، ينحصر تفكيره في الزمن والموت وقضايا الفلسفة، وتشعر في كتاباته بالشجن والرغبة في العودة إلى الماضي).

ثم ينضاف إلى ذلك أن الحاضر ملبد بالغيوم، وآفاق الآتي يغطيها الضباب، والقوة الجسدية لم تعد قادرة على اختراق كل ذلك وتأمل المستجدات القادمة.

(6)

لا نجاوز الصواب إذا قلنا إن أعمال محفوظ الإبداعية تمثل لوحة حية لمصر خلال القرن العشرين، وفي الوقت نفسه تمثل خريطة جغرافية وتاريخية لها، لكنها الخريطة التي لا تعرف التوقف أو التجمد، بل هي متنامية مع حركة التاريخ وامتداد الجغرافيا، ومن يقرأ ثلاثيته الخالدة يستوثق من هذه الحقيقة الفريدة، فقد رصدت تحولات أجيال ثلاثة في أسرة واحدة، بدءاً من سنة 1919، ومن يتابع (زقاق المدق) يلحظ تحولات الأزمنة ومصائر الشخوص، ثم تأتي (الكرنك) سنة 1974 لترصد سلبيات المرحلة الناصرية، أما تاريخ السلطة، فقد سيطر في (الحرافيش) سنة 1977، وفي (يوم مقتل الزعيم) سنة 1985 تم رصد المرحلة الساداتية، وسجلت (أهل القمة) و(الحب فوق هضبة الأهرام) مرحلة الانفتاح بكل سلبياتها.

إن هذه اللوحة الحية التي يمتزج فيها التاريخ بالجغرافيا بالشخوص شكلت كماً هائلاً من التوافقات والتصادمات، امتدت خطوطها لتلتحم بالفلسفة والاجتماع وعلم النفس، ومن ثم كان من العسير حصر أعمال محفوظ في مجموعة من الأطر المحفوظة، بل يمكن القول إن كل عمل من أعماله كان يستدعي الإطار الذي يلائمه، ويحتكم إلى الإجراءات التي تفرضها خصوصيته ومن ثم يمكن تلقيه بوصفه نصاً (حمال أوجه) يقوم متلقيه بإعادة إنتاج على النحو الذي استقبله في أفقه، فحكايات (حارتنا) يمكن تلقيها بوصفها نصاً روائياً واحداً، وبوصفها مجموعة قصصية متعددة الركائز والأركان، ويمكن تلقيها بوصفها نوعاً من السيرة الذاتية نتيجة لسيطرة ضمير المتكلم عليها، و(الكرنك) يمكن تلقيها بوصفها نصاً روائياً، ويمكن استقبالها في أفق مسرحي نتيجة لسيطرة الحوار على متنها، واستحواذه على قطاع كبير منها إذ تبلغ أسطر هذا

النص ألفين وثمانية وستين سطراً، يستحوذ الحوار على ألف وواحد وسبعين سطراً، وفي إطار التلقي يمكن استقبال النص في أفق السيرة – أيضاً – حيث بلغت ضمائر الذات المتكلمة خمسمائة وسبعة وسبعين ضميراً، ضمير لكل سطرين تقريباً.

وهذا التلقي الاحتمالي يصلح لكثير من أعمال نجيب محفوظ، لأنها – أحياناً – تعمد إلى المعاينة المباشرة، – وأحياناً – تقود المعاينة إلى تجريدات فلسفية كما في (الطريق)، وكثير من الأعمال يمكن اعتبارها نوعاً من (الكناية) حيث تقول شيئاً على السطح، وتشير إلى غير المقول في العمق مثل (الشحاذ) و(اللص والكلاب) و(حضرة المحترم)، أي أن قراءة محفوظ تحتاج إلى قدر من اليقظة والتنبه، فكل بناء صياغي – عنده – له أهدافه المحددة، وكل بناء نصي له فضاؤه الاحتمالي الفسيح، وهو فضاء يحوج المتلقي إلى استحضار المعادل الموضوعي حيناً، والفلسفي حيناً آخر.

إن هذه المسيرة الأسطورية لمحفوظ تفسح له مكانة عظيمة في مسيرة الإبداع الإنساني العالمي، وهذه المكانة قد احتوته سواء فاز بجائزة نوبل أو لم يفز بها، فمكانته تضعه في مصاف الرواد العظام في لغته، وتضعه في مصاف المبدعين العظام في اللغة العالمية، إذ إن بداية مشروعه الروائي في (التاريخية الرومانسية) يوازي المشروع الروائي (لوالتر سكوت) رائد التاريخية الإنجليزية، وتوجهات محفوظ إلى أعماق المجتمع وتحولاته، تتصل بتوجهات (بلزاك) وغوصه في النفس البشرية يقربه من (ديستويفسكي) ورهافته الشاعرية تضعه في أفق (تشيكوف)، ومقاربته عالم الميتافيزيقا والموقف الوجودي يوازيه مع (ألبير كامو).

معنى هذا أننا في مواجهة عبقرية إبداعية متعددة المداخل، متعددة الفضاءات وقمة عبقريتها في أنها لم تكن ترغم نصها على تقبل إجراءات

فنية معينة، بل إنها تسمح لكل نص يستدعي أسلوبه، ونسقه الفني، ومن يع قراءة أعماله ذات الطابع النفسي مثل (همس الجنون) و(السراب) يستوثق من هذه الحقيقة الفنية، وهي حقيقة لا يصلها إلا الأفذاذ الذين تتعدد مواهبهم، وتتكاثر قدراتهم، حيث تدخل نصوصهم في منطقة (تعدد الخواص).

إن أسطورة محفوظ قادها الهم الخاص إلى الهم العام، وقادها الهم الوطني إلى الهم القومي، وقادها الهمان إلى الهم العالمي، فهو أديب كوني بكل ما تحمله الكلمة من معان، وبرغم هذه المكانية الكونية، فإن أهم سماته هي (التواضع)، وأول سمات هذا التواضع هو الاعتراف بأصحاب الفضل عليه، فكثيراً ما كان يتحدث عن (طه حسين)، ثم يقول: إن مقالة عن رواية (بين القصرين) قد بعث في نفسه سعادة وبهجة أكثر من سعادته بجائزة الدولة التقديرية، وكثيراً ما كان يردد إن العقاد هو أول من تنبأ له بجائزة نوبل.

وبرغم أن تأثيرات إبداعات محفوظ هي أكثر التأثيرات حضوراً في إبداع الأجيال التالية له، برغم ذلك لم يحاول – يوماً – أن يحجب غيره من المبدعين، وعندما يتردد عنده هذا الكلام، يبدي عجبه لأن هذا يعني أن الأجيال اللاحقة لا تملك قدراً مناسباً من الثقة في النفس، إذ لا يمكن لأديب مهما ارتفعت قامته أن يحجب سواه، أو أن يغلق الطريق أمام الآتين بعده.

(7)

ويبدو من متممات هذه الأسطورة الإبداعية، عروبته المتجذرة في ذاته، وسكناه في اللغة العربية سكنى العاشق المتوحد بمعشوقه، وربما لهذا كان على يقين ثابت من المقولة التراثية (الشعر ديوان العرب)، وهذا

اليقين جعله يتحفظ على بعض المقولات الطارئة: (الرواية ديوان العرب)، (المسلسل التلفزيوني ديوان العرب)، ولا شك أن إيثار المقولة الأولى مؤشر على وعي محفوظ بالحقيقة الجوهرية للإبداع - على وجه العموم، فالشعر فن اللغة بكل جمالياتها، واللغة فيه أداة وغاية معاً، أما الرواية فإنها تستخدم اللغة بوصفها أداة،، ثم تقدم إضافات وهوامش على هذه الأداة.

وتعتقد أن عشقه للغة وسكناه في دروبها هو الذي باعد بينه وبين كتابة (الحوار) للسينما، لعدم قدرته على التعامل بالعامية تعاملاً فنياً، وذلك برغم أنه كتب ما يقرب من مائة (سيناريو) لأفلام سينمائية أولها: (عنتر وعبلة)، وأكثر من ثلاثين سهرة تليفزيونية، واثنى عشر مسلسلاً تليفزيونياً، لكنه كان حريصاً على أن يردد: (إن أدبي في كتبي، وليس في السينما أو التليفزيون).

وعظمة محفوظ الإبداعية تتمثل في تجدده وتناميه، حتى إننا ونحن نتابع مقولات الحداثة وإجراءاتها النقدية، سوف نجد كثيراً من وثائقها التطبيقية وفيرة في نصوصه، سوى مقولة واحدة هي مقولة: (موت المؤلف)، فهذه العظمة حاضرة في إبداعها حضوراً مبهراً بذاكرتها اليقظة التي تحارب النسيان أو التناسي، ووعيها المتفتح الذي يحارب الانغلاق والتجمد، ولعل هذا بعض ما أسست عليه جائزة نوبل حيثياتها عندما قالت:

«نجيب محفوظ يكتب منذ خمسين عاماً، وهو الآن في السابعة والسبعين، يواصل الإنتاج. وأعظم إنجازاته في الرواية والقصة القصيرة، لقد أعطى إنتاجه دفعة كبرى للقصة كمذهب يتخذ من الحياة اليومية مادة له، كما أنه أسهم في تطوير اللغة العربية كلغة أدبية، ولكن ما حققه نجيب محفوظ أعظم من ذلك، فأعماله تخاطب البشرية جمعاء».

أهم المراجع

1) نجيب محفوظ – رجاء النقاش – مركز الأهرام للترجمة سنة 1998.

2) نجيب محفوظ – الثورة والتصوف – د. مصطفى عبدالغني – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1994.

3) نجيب محفوظ – الطريق والصدى – د. علي شلش – الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة 1993.

4) نجيب محفوظ – من الجمالية إلى نوبل – د. غالي شكري – الهيئة العامة للاستعلامات سنة 1988.

5) نجيب محفوظ – وطني مصر – محمد سلماوي – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 2000.

6) نجيب محفوظ يتذكر – جمال الغيطاني – دار المسيرة – بيروت سنة 1980.

7) نجيب محفوظ يقول – رجب حسن – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1993.

8) مجموع حوارات ومقالات حول نجيب محفوظ في عيد ميلاده التسعين.



* * *

1-3 مدخل إلى الإشكالية:

ثمة تحديد بسيط بحق بعد معالجتنا في الفصل الثاني وهو أن المتكلم الذي يقصد إنتاج نص ما، يجب عليه أن يصور الحدث الكلي وكذلك الأساس القضوي المتوافق معه في مخطط، ينظم مضمون النص وكذلك هدف الحدث المبتغى من النص على مستوى كلي ويتحقق في البنية المعقدة للنص بطريقة خاصة.

إن هذا التشكيل الكلي للبنية ليس شرطاً حتمياً فقط لإنتاج النص، بل أيضاً عامل حاسم للغاية لفهم المفسر للنص. وقد أطلقنا في 2 - 4 - 5 على المعرفة الخاصة التي تستخدم لهذه المخططات النصية وتنظيم البناء الكلي للنص، معرفة بالأبنية الكلية للنص أو معرفة بالأنواع النصية. ومازالت المصطلحات التي اقترحت للإشارة إلى هذا النظام المعرفي بالتأكيد مؤقتة كما هي الحال بالنسبة لمعارفنا عن هذه الأبنية. ويمكن ابتداءً تبرير افتراض نظام معرفي خاص لهذه المبادئ الكلية لتشكيل البنية من خلال عدد كبير من اعتبارات احتمالية. ويمكن أن يذكر بعضها فيما يلي على شكل أفكار أساسية:

أ – اكتسب المتكلم من خلال نشاطه اللغوي معرفة بالأنواع النصية أو معرفة بعملية التنميط، تمكنهم من التعاون في مجالات اتصال متباينة للجماعة الإنسانية، حيث ينتجون نصوصاً، ويفهمونها، ويمكن أن يضعوها دائماً في مواقف وسياقات ومؤسسات في سياق منظم، أي أن المشاركين في الاتصال قادرون على أن يتصرفوا بشكل

مناسب موقفياً واجتماعياً أيضاً في مجالات اتصال متباينة، ويدركون أنها سياق طبقة معينة.

ب – يبدو أن المعرفة بالأبنية الكلية للنص ليست افتراضاً تبرره اعتبارات نمطية الاتصال فحسب، بل أيضاً لأن المتكلمين قادرون على تكرير إنتاج النص الواحد نفسه في مواقف اتصال متباينة، دون الرجوع إلى الأبنية النحوية ذاتها وكذلك شواهدها المعجمية – وأخيراً يمكنهم عند الإعادة أن ينوعوا تتابع وحدات معينة للحدث، مما لا يؤثر في صيغة النص أو مخطط النص إلا تأثيراً محدوداً، مثل التغييرات في الأبنية النحوية والتمثيلات المعجمية. وثمة مقال نمطي أصلي لذلك هو الحكاية الحوارية (قارن كفستهوف Quasthoff 1980أ و1980ب).

جـ – لدى المتكلمين القدرة على أن يلحقوا النصوص التي تلقوها محددة من قبل اجتماعياً، ومن ثم مصنفة في فئات معينة، وإثبات هذه الأوجه من الإلحاق من خلال رموز معجمية تستخدم داخل جماعة بشرية. وهكذا يمكن للمتلقي الذي يفسر نصوصاً متباينة أن يبين أن نصاً ما يتبع قسم الحكايات أو وصفات الطبخ أو نصوص القانون... إلخ، على الرغم من أنه لا يلزم أن يحتل في هذا النص عنصر من الثروة اللغوية أو أية مجموعة اسمية موقع إشارة أولية موجهة، بل إنه غالباً ما لا يوجد ما يدل على أن الأمر يتعلق بحكاية أو وصفة طبخ.

د – يوجد لنصوص كثيرة إشارات مميزة (منطوقات نمطية، أو مبادئ تنظيم، أو قواعد تشكيل (جشتالت) أو توصيات تشكيل.. إلخ) يمكن أن يكون لها وظيفة مؤشرة إلى القسم. ومن أمثلة ذلك:

أبنية مميزة في بداية النص، مثل: كان ياما كان... تشير إلى حكاية خرافية، وفي بعض الأحيان أيضاً أن النكتة، و«باسم الشعب»

وغيرها التي تعد نمطية لأحكام المحكمة، و«عزيزتي ماريا»، و«سيدي المدير المحترم»... إلخ التي تعد إشارات افتتاحية مميزة للخطابات. وترد بجانب هذه الإشارات في كثير من النصوص صيغ تنظيم تدل كذلك على نوع من النصوص أو حتى على نصوص من مجالات محددة. وهكذا يمكن أن يستدل من بنية مكونة من فقرات على درجة كبيرة من الاحتمال على نصوص قانون أو عقد أو غير ذلك، ومن بنية مكونة من أشطر على نصوص شعرية، ومن «خانات فارغة» كثيرة يجب أن تملأ في نص ما، على استمارات. وأخيراً لورود النصوص أيضاً وظيفة مشكلة لأنواعها. يوجد عدد قليل من النصوص أو أنواعها التي ترفق بمنتجات معينة، إذ إنها تشتمل على توجيهات عن الأشياء، أو أوجه الالتزام بالضمان، وشهادات تقنية... وغير ذلك. وبذلك تكون النصوص المرفقة بمنتج ما مؤشرة إلى نمط النص أو نوعه، مثل النصوص التي تعد طرق (الكيفيات) محددة للنشر مهمة بالنسبة لها. (قارن هنزل Hensel 1987).

هـ – لقد اكتسب المتكلمون فيما يبدو في أثناء عملية التشكل الاجتماعي معرفة بإمكان ربط مضامين وكميات وكذلك وظائف خاصة دائماً بصيغة نصية عرفية أو بمخطط. ويعني ذلك إذا ما قيل بشكل مبسط عام: في رسالة شخصية يبلغ (اعتماداً على العلاقات الاجتماعية والعاطفية بين المشاركين في التفاعل) عادة ما عايشه شخصياً، ويعد بالنسبة للمتلقي معرفة إضافية ذات أهمية. ولذلك يمكن أن تكون عناصر نص ما من هذا النوع إظهاراً أو حتى استدعاء مشاعر وأوجه تقويم. ويتبع ذلك بالنسبة لنصوص الرسائل منظور التوقع الذي «يفسر» به المتلقي نصوص هذا النوع، وفي المقابل لن يكون ما هو عاطفي والتعبير عن حالات نفسية وغير ذلك تيمة خاصة ببراءات الاختراع.

و – اكتسب المتكلمون في جماعة بشرية في أثناء نشاطهم اللغوي القدرة على معرفة الأخطاء المصنفة في النصوص، ولديهم القدرة أيضاً على تعيين أو تحديد تبدل نوع النص في أثناء حدث التفاعل.

ز – تعد مخططات النص أو حتى أبنية النص الكلية نتيجة، وكذلك شرطاً للنشاط اللغوي في جماعة لغوية ما. وتتغير مخططات هذا النوع تبعاً لحاجات الاتصال ومهامه المتغيرة، (وتبعاً) لقيود التفاعل المتطورة باستمرار في الجماعة البشرية.

ويمكن أن يوصف التغير في أنواع النص على سبيل المثال من خلال وصفة الطبخ. وسيتضح في هذه الأمثلة أن التغيرات لا ترتبط بأية حال بالتحقق اللغوي فقط حيث يحل على سبيل المثال محل صيغة الأمر في وصفة الطبخ في الألمانية الفصحى الحديثة المبكرة مصادر مع (أفعال) مساعدة أو أبنية البناء للمجهول، وتخضع الأبنية الكبرى ذاتها أيضاً لتغيرات تاريخية، كما تبين الأمثلة (37) – (39) بجلاء:

(36) وجبة شطارة:

هذه وجبة شطارة. ينبغي أن يؤخذ مخ ودقيق وتفاح وبيض. ويخلط ذلك بالتوابل، ويوضع في سيخ شواء ويحمر تحميراً حسناً ثم يقدم. هذا ما يسمى مخاً محمراً، ويعمل الشيء ذاته مع الرئتين اللتين تطبخان أولاً.

(37) وجبة خفيفة:

هذه وجبة خفيفة. ليأخذ المرء مخاً ودقيقاً وتفاحاً وبيضاً. وليخلط المرء هذا بالتوابل، وليضعه في سيخ شواء ويحمر تحميراً جيداً ثم يقدم. هذا ما يسمى مخاً محمراً. وهكذا يستطيع المرء أن يستخدم الطريقة ذاتها مع رئة مطبوخة أيضاً.

(38) حساء فاصوليا بالشحم:

يطبخ المرء قطعة من الشحم في الماء حتى تذوب ثم يصفى الحساء،

ثم تطبخ الفاصولياً جيداً، وتسكب، ويصفى نصفها، وتصب عليه مرقة الشحم ثم تهرس هرساً ناعماً، ثم تضاف إليه الفاصوليا غير المهروسة، ويتركها على النار مدة ربع ساعة لتنضج ثم تضاف إليها قطع الشحم.

(39) لحم بلغاري بالأرز:

المقادير: 400 جم لحم، و250 جم أرز، و11 ملعقة مرقة لحم، و4 حبات طماطم و4 بصلات، وقرنان من الفلفل الأخضر، وملعقتا طعام من معجون الطماطم وفصا ثوم وربع ملعقة شاي من الفلفل، وملعقتا شاي من البابريكا غير الحارة (الحلوة)، وملعقة طعام من الزيت، وملعقة طعام من الملح.

التحضير:

يقطع اللحم إلى قطع صغيرة ويحمر في الزيت لمدة عشر دقائق، ويضاف إليه التوابل ومعجون الطماطم والمرقة الساخنة، ويترك مغطى ليغلي وينضج، ويقطع الفلفل الأخضر المنزوع البذر شرائح، وتقشير البصلات وتقطيعها إلى أربع قطع، وإزالة قشرة الطماطم وتقطيعها إلى أربع قطع ثم خلط الأرز وقطع الفلفل الأخضر والبصلات بعضها ببعض، وترك كل الخليط ينضج. إضافة الطماطم في الدقائق الخمس الأخيرة من التحضير. يتذوق أخيراً.

يصلح أن يقدم مع هذه الوجبة خبز مخلوط وكأس صغير من العصير. يحتوي كل طبق على 701 سعر حراري أو 2938 جول.

ح – قبل أن تعنى طرائق البحث اللغوي النصي أساساً بمشكلات التنميط بزمن طويل، كانت مجالات اتصال كثيرة قد صنفت النصوص المميزة لها إلى أنواع، ومن ثم تكون قد أكدت بشدة على أن النصوص – منفصلة عن إيضاح ملامح عملية التنميط يمكن أساساً أن تصنف

إلى أنواع، وأنه يوجد لها مخططات مميزة. ومن أمثلة هذه التصنيفات التي أقيمت في مجالات اتصال مفردة:

- تصنيفات نصوص القانون إلى الدستور، وأمر إداري، ومرسوم وحكم تنفيذ والتماس وحكم محكمة ومذكرة ادعاء... إلخ.
- الأنواع والأجناس الأدبية (الرواية والحكاية والقصة والقصيدة الغنائية والقصيدة.... إلخ).
- أشكال تنظيم النصوص التربوية إلى نصوص تعليم ونصوص تدريب ونصوص للفهم بطريق السماع ونصوص للترجمة وغيرها.

وقد اتضح من خلال هذا العرض الموجز أن التصنيفات في مجالات الاتصال المتباينة تجري وفق معايير شديدة التباين. وعلى الرغم من ذلك فإنه يبدو أن وجهات النظر الوظيفية الواجبة الصدارة (استخدام النص وهدف النص) يجب أن تعد معايير التصنيف المفضلة (قارن: جوتنبرج Gutenberg 1981).

إن الأفكار العامة (الأولية) التي أوردناها هنا لتسويغ مخططات النص أو أنواعه أكدتها ودعمتها في السنوات الأخيرة دراسات علمية كثيرة. وقد أشار علم النفس الإدراكي وعلم اللغة النفسي الخاصان بمعالجة النص بمعاونة التوكيد الإمبريقي للفروض باستمرار إلى أن التصنيفات تعد شرطاً للأنشطة الإدراكية وأن معلومات هذا التعقيد والوظيفية لا يمكن معالجتها، إذا لم تشكل محصلات المعالجة بطريقة مختلفة. ومع ذلك فقد استنتجت أدلة كثيرة أيضاً حول افتراض أبنية النص الكلية من دراسات عن جوانب خاصة في فهم النص، وكذلك من دراسات عن قدرات الفهم والحفظ والاختصار وإعادة بناء النصوص وإعادة التعرف على المنطوقات الرئيسة وغيرها (قارن: ماندلر/ جودمان Mandler/ Goodman 1982، ودنهيره Denhiere 1980، وشنوتز بالشتت/ ماندل Schnotz;

Ballstedt/ Mandl 1981 وشتاين/ جلن Stein/ Glenn 1979 وغيرهم).
ومع أنه لم تعد الدراسات عن أبنية النص الكلية في بدايتها ولم تعمق كذلك من خلال نتائج البحوث النفسية واللغوية أيضاً، فإنه لا يمكن تجاهل أن نظرية تأليف النص التي تصف مبادئ البنية الكلية ومبادئ تنظيم النصوص وتوضحها، ماتزال كما هي الحال من قبل تشكل ثغرة يجب سدها.

2-3 طرق التصنيف اللغوي للنصوص:

قد أشرنا فيما سبق في 3 - 1 ضمنياً إلى أن تصنيف النصوص احتل في الأغلب بؤرة الاهتمام اللغوي، وأن التصنيفات النصية الأولى قد وضعت قبل نشأة طرائق البحث في علم لغة النص بزمن طويل، وهي التي أهملت على أية حال مسائل تنسيطية كثيرة إلى حد بعيد أو حتى استبعدتها استبعاداً متعمداً. وكون أغلب مقترحات النماذج في علم لغة النص لم تعن بوجه عام بعمليات التنميط ليس متعلقاً بتعقيد هذا الموضوع فحسب، بل بتقديرين منهجيين خاطئين أيضاً صارا مميزين لعدد غير قليل من طرائق البحث اللغوي النصي.

فمن جهة يمكن الانطلاق من أن لا يتوصل إلى تصنيف بشكل آلي مادامت نظرية النص قادرة على الكشف عن العلاقات المعقدة للبنية والوظيفة في النصوص. ومن جهة أخرى كان قد ساد إلى حد بعيد الرأي القائل بأنه يمكن التوصل إلى تنميط ونظرية في ائتلاف النص بطريقة استقرائية؛ وذلك بأن تحلل باستمرار أنواع النصوص ثم تعمم نتائجها.
ومما لا يختلف حوله الآن أنه يمكن من خلال التحليل المنظم لأنواع النصوص وطبقاتها الحصول على معارف أساسية عن البنية الكلية للنصوص (قارن التحليلات المفصلة لنصوص الحكي أو السرد (لابوف/

ڤالتيسكي Labov/ Waletzky 1967 كفاستهوف 1980 أ وب) والنكات (مارفورت Marfurt 1977) وأنواع الرسائل (أومرت 1979) والمقابلات (إكرالاندفير/ سيتكورن/ فالتر 1977) والمخاطبات والإعلانات (موتش/ فيهفجر 1981، وفيهفجر 1983ب) وإرشادات الطريق (فوندرليش 1976م) ومحادثات البيع (هنه/ ريهبوك 1982) وعرض المشكلة في موقف العلاج (فوداك، وليودولتر 1980 وغيرها)، ومع ذلك لا يمكن أن ينشأ تنميط بهذه الطريقة. وعلى ذلك فقد بقيت مشكلة منهجية أخرى أيضاً زمناً طويلاً غير واضحة، يمكن إعادة صياغتها من خلال التساؤل التالي:

هل تعكس أوجه تنميط النص المعرفة بالتصنيف التي تقف عليها جماعة بشرية ما، وأشكال تصنيف أنواع النصوص المبنية على ذلك أم أن أوجه التنميط هي أبنية نظرية للغويين، يمكن أن توضع مستقلة عن هذه المعرفة؟

إن أشكال تصنيف النص تعكس - إذا ما كانت أساساً موضوع لرؤى لغوية نصية - الآراء اللغوية السائدة في الفترة التي نشأت فيها. ولذا فقد اقترحت نماذج نحو النص (ڤارن هارفج 1968م، ص 323 وما بعدها) تصنيفاً لأنواع النص يعتمد أساساً على معطيات لغوية، ونتيجة لذلك عنى في الأغلب بظواهر داخل اللغة أي داخل النص. ويعد محور مثل ذلك التصنيف لأنواع النص هو ما يسمى - حسب هارفج - المفهوم الوظيفي للنص. وقد استنبط من تنميط استبدالات سنتجميمية (تركيبية) مقابلة خاصة بنمطية نصية ويبرهن على أن النصوص التي يغلب عليها الاستبدال السنتجميمي الأحادي البعد تعد من نمط «النص العلمي»، وعلى العكس من ذلك تعد تلك النصوص ذات الاستبدال الثنائي البعد نصوصاً غير علمية. فأنواع النصوص أو اتساقها هي حسب

فهم خاص بنحو النص أنماط بناء لغوية يمكن استنباطها من نموذج النص. ولذا يمكن – حسب هارفج – أن يكون لكل نوع من أنواع التسلسل أو الاستبدال المستخلصة الأساس لنمط نصي. وثمة إجراء مشابه له لدى ڤاينريش (1972ب) الذي سخر لتصنيف لأنواع النصوص خواصاً نحوية للنصوص أيضاً – فالوصف الموجز للجهود الأولى لتصنيف أنواع النصوص يوضح أن هذا التصنيف مايزال قائماً في تقليد نماذج تحليل النص، التي سعت إلى ربط الخواص الجوهرية المقولية للنصوص أساساً بخواص النص المفردة. ويعد الجزء الخاص بنحو النص، المحدود أيضاً الذي يشمله التحليل مميزاً لهذه النماذج. ولذا فإن مقترحات النموذج الخاصة بنحو النص تزعم أنه يندرج في مجال تفسيرها نصوص ذات تشكيل أحادي (مونولوج) وذات تشكيل ثنائي (ديالوج)، فما قيل عن مدى تحليلات نحو النص يصلح كذلك مع بعض التغيرات الضرورية على محاولات التنميط فيها: ظلت المحادثة غير معني بها كلية.

نشأت أيضاً في سياق ورود «نماذج وظيفية أو اتصالية للنص» أوجه تنميط للنص وظيفية أو قائمة على أساس الحدث، وهي التي تسوي إلى حد بعيد بين أنواع النص وأنواع الحدث أو نماذج الحدث أو حتى تفهم على أنها تصنيفات، قد استنبطت منها. ولم يعد ينظر إلى نوع النص أو طبقته على أنه بنية نحوية، بل على أنه تحقيق لنمط اتصال، ونتيجة لذلك يعود تصنيف أنواع النص أيضاً إلى تنميط الحدث أو الموقف. وصار من خلال طرح هذه الأهداف واضحاً أن مجال إيضاح مثل ذلك التنميط ليس في حقيقته أكثر من مجال تصنيفات النص المتجاوزة الجملة، التي تقوم على أساس الوظائف الاتصالية للنصوص. وقد بينت التصنيفات أيضاً أنها أكثر ملاءمة. أما ما يختص بالأسس المنهجية للتصنيفات الوظيفية للنص فإن أوجه التنميط تقوم على نهج استقرائي (من خلال تحليل نصوص الأمثلة الموجودة من قبل مع تعميم في النهاية)، وعلى نهج

استنباطي (من خلال استنباط أنواع نصية مفردة مع نموذج وصف النص). إن الخلاصة – بالتأكيد مبسطة للغاية، وبخاصة أنها أهملت أن الإجراءات الاستقرائية المحض دون بناء فروض لم تعد منذ زمن طويل سديدة في هذه المرحلة من التحليلات اللغوية النصية، مع أنه يعكس كلا المدخلين المتقدمين أوجه التفريق اللغوي بين أنواع النص.

قد أشرنا فيما سلف إلى أن تصنيفات أنواع النص قد حددتها تحديداً حاسماً المواقف النظرية والمنهجية السائدة من قبل لعلم اللغة. فقد اعتمدت أوجه التنميط أو التصنيف في بداية السبعينات بوجه خاص على فرضية التكوينية التي تتشكل تبعاً لها التكوينات اللغوية أساساً من لبنات أساسية متميزة. ويفهم نوع النص نتيجة لذلك على أنه مكون (تكوين) أو مركب من السمات، وأنه نتاج ائتلافي من لبنات أساسية يعكس كل منها جوانب خاصة من نوع النص. وقد قدمت ساندج .B Sanding (1972م) واحداً من أفضل مقترحات تصنيف أنواع النص تعميقاً. وينبغي أن يوصف باختصار من خلال المقترح الخاص بهذا النموذج الإجراء المنهجي لتصنيفات أنواع النص على أساس السمات (الأساسية) إذ تحاول ساندج التوصل إلى التفريق بين أنواع النص من خلال عشرين سمة فارقة تشمل – كما يبين الجدول التالي (ص 136) – كلاً من قيود الاتصال العامة، والخواص النحوية للنصوص، وكذلك قيود الحدث والإشارات المتصدرة، أي صياغات مميزة للمنطوقات تهدى إلى التبعية لأنواع النصوص. ولذا يتحدث شتمبل Stempel (1972) أيضاً عن أنواع مكونات النص أو الاتصال».

من المؤكد أنه ليس من قبيل المصادفة أن أجريت تصنيفات أنواع النص ابتداءً من خلال مصطلحات السمات أو تكوينات السمات (قارن جوليش/ رايبل Gülich/ Raible 1975 ولونجاكر/ ولڤينزون /Longacre

Levinsohn 1978، وإرمـريـت 1979)، ولاسـيـمـا أن عـلـم الأصـوات الوظيفي وعلم الدلالة أيضاً قد حللا لزمن طويل من خلال مفهوم السمات الفارقة ظواهر لغوية تحليلاً موفقاً إلى حد بعيد، واستطاعا بذلك بشكل واضح أيضاً الكشف عن مبادئ بنيتهما وتنظيمهما، بيد أنه في بعض الفروض الأخرى أيضاً تتشابه تصنيفات أنواع النص القائمة على السمات (الفارقة) مع تحليلات المكونات التي أجريت على مستويات لغوية مختلفة ثم عممت. فقد نص كل من جوليش/ رايبله (1975) في تصنيفهما على تفريق آخر يميز نوع النص عن نوع الاتصال، حيث يوصف نوع النص من خلال كل أبعاد العلامات، بينما لا يخصص نوع الاتصال من خلال العلامات إلا تخصيصاً جزئياً. وأخيراً حاول ميسترك Mistrik (1973) أن يقيم تنميطاً دقيقاً للنص على أساس مناهج إحصائية.

يبدو بادئ الأمر أن تصنيفات أنواع النص على أساس السمات الفارقة إجراء مناسب تماماً لتحديد توزيعي لفئات نصية مفردة. ومع ذلك فإذا ما حلل المرء هذا التناول بشكل أدق فإن أشكال الصعوبة وأوجه القصور ذاتها تصير واضحة، وهي التي تجلت عند التحليل الدلالي للمكونات. والتحليلات القائمة على مبدأ التكوينية هذا لم تطرح فيما يبدو السؤال التالي بجدية، وهو كيف يمكن الحصول على السمات المفردة؟، وما الوضع الذي تحتله؟، وما الخواص اللغوية التي تصورها؟ أما الإجابة التي يعثر عليها غالباً، وهي أن قابلية التجريب هي المعيار المسيطر للتفريق بين السمات المفردة والتأليف بينها، فلا يمكن أن تكون مرضية لعدة أسباب. فثمة خلاف أيضاً حول مبدأ التدرج الذي افترض من قبل أوجه اختلاف كثيرة لأنواع النص في هذا النمط.

وفي الحقيقة قد نوقش في كتاب ستيجر Steger (1974 وغيره) إلى أي مدى يمكن لسمات مفردة أن تتباين مستقلة بعضها عن بعض

أيضاً وأن تكون أشكال توافق. ومع ذلك فإن مبدأ التدرج لم يوضع بذلك موضع تساؤل في الأساس، وحل محله مفهوم يفترض لنوع النص كماً نهائياً (محدداً) من السمات التي يمكن أن تبرز أي تنماز بطرق مختلفة استناداً إلى عوامل الحدث أو حتى عوامل السياق المختلفة.

ينطلق تصنيف أنواع النص الذي يحاول التوصل إلى نصوص من خلال قائمة من السمات أو تكوينات من السمات، فيما يظهر من الفرض القائل إنه يمكن أن تسخر للتصنيف Taxononie معايير ذات طبيعة مختلفة أو أنه على الأقل يتطلب أن توضع العوامل الداخلية (أي اللغوية) أيضاً في الاعتبار كالعوامل الخارجية (الموقفية والسياقية والمتصلة بالحدث)، حيث تحدد العوامل الخارجية العوامل اللغوية. ويبدو ذلك من الناحية الحدسية بادئ الأمر مقنعاً تماماً، ولاسيما أن تعقد الحقائق يقصد إلى تمييز النصوص. بيد أنه يتضح من خلال تحليل جدول السمات لدى ساندج أن محاولة التنميط هذه ترجع إلى معايير مختلفة تمام الاختلاف، تنتج عند توليفهما أساساً غير متجانس للتصنيف ولا تحدد أنواع النص في النهاية إلا بوصفها مجموعة محددة من الأمشاج من تلك السمات وتكوينات من السمات. وقد كانت ساندج (1972، 122) على وعي بهذه المشكلة فيما يبدو، حين كتبت أن جدول السمات من هذا النوع لا يشتمل إلا على «خصائص نصية عامة»، وليس بأية حال البنية الداخلية لنوع النص. وأخيراً يتضح أيضاً أن المقابلة الثنائية في تناول كهذا تمثل إشكالية.

وإذا ما اختصر النقاش الحالي فإنه يمكن أن يتحدد أن أشكال التصنيف التي نشأت بتأثير من وضع نماذج نحوية نصية، وكذلك أوجه التنميط الاتصالي الأولى، حاولت التوصل إلى تحديد لأنواع النص من خلال مجموعة من السمات الفارقة، تنطلق أساساً من أساس غير

متجانس للتصنيف. وقد أبرز إيزنبرج Isenberg (1978) بوضوح أوجه النقص في أساس التصنيف هذا. فعادة ما تتسع فجوات كبيرة بين زعم صلاحية ذلك التصنيف والمجال الفعلي لصلاحيته. لذا يشترط في الغالب أن تشتمل هذه المقترحات الخاصة بالتصنيف على نصوص من كل مجالات الاتصال وأن يوزعها إلى فئات غير أنها في الحقيقة ليست سوى أوجه تنميط جزئية، وهي لا تستحق أن تعد أوجه تنميط كلية.

ساندج (1972)

	محادثة عائلية	مناقشة	إرشادات استعمال	برقية	خبر صحفي	أخبار إذاعية	إعلان عن وفاة	دعاية	مشاركة في كتابة محاضرة	(ساعة) محاضرة	تأبين	تقرير عن الطقس	وصفة طبخ	وصفة طبية	نص قانوني	محادثة تليفونية	رسالة	مقابلة
شريط اتصال متكافئ	+	+	I	+I	I	I	I	I	+	I	+I	I	I	I	I	+I	+I	I
غير لغوي	+I	+	+I	+	+	+	+	+I	+I	+I	+I	+	+	+	+	+I	+	+
إطناب	+I	I	+I	I	I	+I	I	+I	I	+I	I	I	I	I	I	+I	+I	+I
صيغ اقتصادية	+I	I	+I	+	I	I	+I	+I	+	I	+I	+I	+I	+	I	+I	+I	+I
صيغ أبنية الزمن	+I	+	I	I	+	+	I	+I	I	+I	I	I	I	I	I	+I	+I	+I
صيغ الأمر	+I	+I	+I	+I	I	I	+I	+I	I	+I	I	I	+I	I	I	+I	+I	+I
الغائب	+	+	I	+	[illegible]	[illegible]	+I	+I	+	I	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	+
المخاطب	+	+	+I	+I	I	I	+I	+I	I	+I	I	I	I	I	I	+	+	+
المتكلم	+	+	I	+I	I	I	+I	+I	I	+I	+I	I	I	I	I	+	+	+
موضوع محدد	I	+	+	+	+	I	+	+I	+	+	+	+	+	+	+	+I	+I	+I
بناء للنص محدد إلى حد بعيد	I	I	I	I	I	I	+	I	I	I	+	+	+	+	I	I	I	I
شكل نهاية النص	I	+	I	+	I	+	+	+I	I	+I	+	I	I	+	+	+	+	+I
شكل بداية النص	+I	+	+I	+	+	+	+	+I	+I	+	+	+	+	+	+	+	+	+I
اتصال سمعي	+	+	I	I	I	+	I	+I	I	+	I	+I	+I	I	I	+	I	+
اتصال زماني	+	+	I	I	I	+	I	+I	I	+	I	+	+I	I	I	+	I	+
اتصال مكاني	+	+I	I	I	I	I	I	+I	I	+	I	I	+I	I	I	I	I	+I
صيغة نص حواري	+I	I	I	I	I	I	I	+I	I	I	I	I	I	I	I	I	I	I
صيغة نص أحادي	I	I	+	+	+	+	+	+I	+	+	+	+	+	+	+	I	+I	I
علني	+	+I	I	I	I	I	I	+I	I	+I	I	I	I	I	I	+I	+I	+I
منطوق	+	+	I	I	I	+	I	+I	I	+	I	+I	+I	I	I	+	I	+

1-2-3 أساس التنميط ومبادئ التصنيف:

توجد حقاً من البدايات الأولى لتصنيف أنواع النص، أوجه تنميط كثيرة، تحاول تحديد النصوص أو المحادثات حسب معيار بارز أو متسيد، وهي تهدف بذلك إلى أساس متجانس للتنميط – متشاكل باستمرار أيضاً. ومن أمثلة ذلك إيجنڤالد Eigenwald (1974) وجروسه Grosse (1976)، وهنّه/ ريهبوك/ Henne Rehbock (1982)، والذين يصنفون النصوص أو المحادثات حسب مجالات النشاط ووظائف النص أو مجالات المحادثة المهمة اجتماعياً.

وهكذا ينظم إيجنڤالد النصوص في خمسة أنماط، تناسب مجالات النشاط الكلية.

نمط النص	مثال (نموذج) النص
1 – نص صحفي	نص الأخبار، تقرير، مقالة افتتاحية، تعليق
2 – نص اقتصادي	القسم الاقتصادي في صحيفة ما
3 – نص سياسي	خطاب سياسي، قرار، منشور، بيان شجب، ملصق جداري
4 – نص قانوني	عريضة، نص قانوني، حكم قضائي، نص معاهدة (عقد)
5 – نص علمي	نص علمي (من علوم الطبيعة)، نص اجتماعي (من علوم الاجتماع)

يبدي هذا التصنيف بعض أوجه التشابه مع تنميط المحادثة الذي اقترحه تشتامير (1984، 60) حسب وجهات نظر مؤسساتية:

محادثات في المجال الاقتصادي (الصناعة، والزراعة).

محادثات في شؤون التعليم.

محادثات في شؤون القانون

محادثات في العلم.

محادثات في وسائل الإعلام.

محادثات في إطار المنظمات الاجتماعية.

محادثات في الأسرة.... إلخ.

يتعلق الأمر هنا من النظرة الأولى بأوجه تنميط متجانسة بمفهوم إيزنبرج Isenberg (1978)، إذ لا تصنف أنماط النص أو المحادثة إلا حسب مقولات (أقسام) كلية مثل الصحافة، والسياسة والاقتصاد والتشريع وشؤون التعليم وشؤون القضاء والعلم والاقتصاد وغيرها. ومع ذلك فإذا ما أنعم المرء النظر بدقة في تصنيف إيجنڤالد فإن ما يلفت النظر بشكل مباشر الاعتباطية التي وزعت تبعاً لها النماذج النصية في تلك الأقسام. وأخيراً يظهر تنميط إيجنڤالد أيضاً أنه لا يقوم إطلاقاً على معيار موحد، ومن ثم لا يفي أيضاً بمطلب التجانس لدى إيزنبرج. ولا ينطبق ما ذكر أخيراً على تنميط تشتماير الذي اختار المؤسسات مرتكزاً وحيداً.

وينطلق جروسه (1976) في تنميطه للنص من مفهوم وظيفة النص؛ الوظيفة الاتصالية للنص، ويوزع تبعاً له كل النصوص المكتوبة في الألمانية والفرنسية إلى ثمانية أقسام:

نمط النص	نمط النص	أمثلة
1 – نصوص معيارية	وظيفة معياري	قوانين، لوائح، توكيلات، شهادات ميلاد وعقود زواج موثقة، عقود
2 – نصوص اتصال	وظيفة اتصالية	مكاتبات تهنئة، ومكاتبات تعزية

3 – نصوص مؤشرة إلى جماعة	وظيفة مؤشرة إلى جماعة	أناشيد جماعية (مثل المارسييز)(*)
4 – نصوص شعرية	وظيفة شعرية	قصيدة، رواية، مسرحية فكاهية
5 – نصوص ذات خصوصية غالبة	وظيفة دالة على خصوصية	يوميات، سيرة حياة، سيرة ذاتية، يوميات أدبية
6 – نصوص دالة على طلب غالباً	طلب	إعلان عن دعاية لبضائع، برامج حزبية، تعليق صحفي، التماس، طلب
7 – فئة انتقالية	(وظيفتان متساويتان في الغلبة)	مثلاً نصوص ذات وظيفة طلب ووظيفة نقل معلومة
8 – نصوص مخبرة بشيء، موضوع غالباً	نقل معلومة	خبر، تنبؤ بالطقس، نص علمي

تفهم وظائف النص على أنها «تعليمات إلى متلقي النص محددة قصد المرسل، تلك التي تبلغه عن صيغة الفهم التي يرغب المرسل فيها. ولذا لا تطابق وظيفة النص مقصد المرسل، بل هي القصد المشفر، المصاغة في النص بوصفها أداة اتصال (جروسه 1974، 20). فالمحك في وصف فئة النص ليس مجرد وظيفة النص، بل وظيفته الغالبة. وللأسف تتقلص القدرة التفسيرية لهذا الاقتراح البالغ الأهمية للتنميط من خلال تحديد معيار «وظيفة النص الغالبة» بطريقة مغايرة تماماً، فإن جروسه يدرك ضمنه معايير وظيفية من جهة، ومن جهة أخرى معايير تركيبية أيضاً، بل إحصائية. وقد فتح جروسه دون أوجه النقص من خلال اختيار معايير وظيفية وكذلك معيار الغلبة في تصنيف أنواع النص آفاقاً جديدة. وعلى ذلك فإن اقتراح التنميط هذا يراعي معياراً كثيراً ما أهمل وهو: مجال صلاحية التنميط.

ويشير جروسه في وضوح إلى أن تنميطه لا يشمل إلا نصوص في الألمانية والفرنسية، ولذلك لا ينطبق على نصوص أخرى. سوف نعود إلى

معيار الغلبة مرة أخرى لاحقاً، حتى يمكن أن نختم هنا أولاً مناقشة أوجه التنميط الوظيفية للنص.

أخيراً كان هنه/ ريهبوك (1982) قد اختار لتنميطها للمحادثة مجالات المحادثة بوصفها أساس للتصنيف، مما تفهم ضمنه مقولات وظيفية أيضاً. «تحقق مجالات المحادثة لكل عضو في المجتمع وظائف (أهداف) أكثر خصوصية، وتكون بذلك غائية، أي تعللها أهداف المشاركين في المحادثة وأغراضهم» (هنه/ ريهبوك 1982، 29). وقد استخدمت في كتاب هنه/ ريهبوك (1982) انطلاقاً من كتاب هنه (1972) المقولات التالية المهمة من الناحيتين الاتصالية والبراجماتية لتصنيف المحادثات:

-1 أنواع المحادثة

1-1 محادثة طبيعية

1-1-1 محادثة طبيعية ارتجالية

2-1 محادثة تخيلية/ خيالية

1-2-1 محادثة تخيلية

2-2-1 محادثة خيالية

3-1 محادثة تمثيلية خاصة بالإخراج

-2 علاقة المكان – الزمان (سياق موقفي)

1-2 اتصال عن قرب: فوري من جهة الزمان، وقريب من جهة المكان (وجهاً لوجه)

2-2 اتصال عن بعد: فوري من جهة الزمان وبعيد من جهة المكان: (محادثات تليفونية)

3- هيئة أطراف المحادثة.

1-3 محادثة ثنائية بين شخصين

2-3 محادثة بين مجموعات

1-2-3 في مجموعات صغيرة

2-2-3 في مجموعات كبيرة

4- درجة العلانية

1-4 خاصة

2-4 ليست علنية

3-4 شبه علنية

4-4 علنية

5- العلاقة الاجتماعية بين أطراف المحادثة

1-5 علاقة متساوية (متكافئة)

2-5 علاقة غير متساوية

1-2-5 مقيدة انثروبولوجيا

2-2-5 مقيدة اجتماعياً – ثقافياً

3-2-5 مقيدة تخصصياً أو موضوعياً

4-2-5 مقيدة من جهة بنية المحادثة

6- أبعاث الحدث في المحادثة

1-6 مباشر

2-6 سردي

3-6 استطرادي

1-3-6 يومي

2-3-6 علمي

7- درجة المعرفة بين أطراف المحادثة

1-7 وثيقة

2-7 معرفة صداقة، معرفة جيدة

3-7 معروف

4-7 معرفة عابرة

5-7 غير معروف

8- درجة الاستعداد لدى أطراف المحادثة

1-8 غير مستعد

2-8 مستعد بشكل معتاد (روتيني)

3-8 مستعد بشكل خاص

9- تحديد موضوع المحادثة

1-9 غير محددة الموضوع

2-9 مجال الموضوع محدد

3-9 الموضوع محدد بوجه خاص

10- العلاقة بين الاتصال والأحداث غير اللغوية

1-10 عملية

2-10 غير عملية

ومما لا يتطرق إليـه الشك كليـة أن هنـه/ ريهبوك يرجعـان في تصنيفهما للمحادثة إلى خواص مهمة، غير أنـه من جهة أخرى يجب أن يلاحظ أنه لم يتوصل بذلك إلى أي أساس متجانس للتصنيف. وعلى ذلك فإن اقتراح التصنيف هذا يطرح التساؤل التالي، هل كل هذه السمات متساوية في درجتها أم أنه يفترض وجود أوجه تفاوت فيما بينهما. وأخيراً يمكن أن يتساءل، هل يجب أن يوصف نمط المحادثة من خلال كم من كل (هذه) السمات أم أنه توجد لعملية التصنيف سمات نمطية أصلية بارزة خاصة، بينما يمكن أن تكون سمات أخرى لا أهمية لها. إن الأمر يتعلق هنا بمعيار الأهمية، وليس بمشكلة تدرج سمات مفردة.

يمكن أن تفهم كل هذه المقترحات الثلاثة للتنميط التي نوقشت هنا ممثلة لعدد كبير من مقترحات نماذج المحادثة، ومقترحات نماذج تنميط النص أيضاً، على أنها مقترحات تحاول أن ترتب مجال الموضوع وتنظمه، الذي افترض من زمن طويل أنه مستعص على التنميط إلى حد بعيد. فمما لا شك فيه أن أوجه التنميط التي وصفت في (الأشكال من 11-13) تطمح إلى مبدأ متجانس للتصنيف، لا تتبعه بشكل مستمر دائماً في عملية التحديد الدقيق لأنواع النص، لدرجة أنه لم يتوصل بعد إلى الصراحة المطلوبة دائماً في أوجه تصنيف مفردة للمحادثات والنصوص. وتنطلق كل أوجه التصنيف هذه من الفرض القائل إن النصوص والمحادثات يمكن أن تحدد نمطياً تحديداً واضحاً، بمعنى أنها يمكن أن تلحق بنمط واحد تحديداً. ويبدو أن هذا الإلحاق الواضح إشكالي لعدة أسباب. يشار باستمرار في أعمال نفسية حول بناء المفهوم وكذلك عن إنجازات التصنيف (قارن كليكس Klix 1984) إلى أنه يمكن أن يجري على كم بعينه من التصنيفات مختلفة في نوعها.

تحدد التصنيفات من جهة من خلال باعث التوجيه، ومن جهة أخرى من خلال أهداف النشاط، ومن خلال الأوليات التي يمكن أن تكون متعلقة

بالتصنيف في مواقف متباينة. فالإلحاق المتعدد لرمز معجمي، مثل: متوحش أو مدرسة بعدة ألفاظ أعم يعد مثالاً ظاهراً للنتائج المتباينة للتصنيف، التي تكون ممكناً عبر كم بعينه، ويعد كذلك مؤشراً إلى التشكيل البنائي المتعدد الأبعاد للمعجم. ويبدو أن من مبادئ التصنيف من هذا النوع لا تقتصر بأية حال على تقسيم رموز المعجم أو الجمل وتصنيفها إلى أنواع من الجمل فحسب، بل يبدو أنها ذات طبيعة شمولية (عالمياً). ولذا فإن للإلحاق المتعدد أهمية بالغة لغايات تنميط النص والمحادثات أيضاً. وقد أشار ڤرليش Werlich (1975) بإلحاح إلى هذه المشكلة وراعى في تنميطه أنه يمكن أن يلحق نص ما بأنماط نصية عدة بقدر متساو. ويبرز أيزنبرج (1978 و1983) أساس ڤرليش المتجانس في التصنيف على أنه نموذج، ولكنه ينتقد الفرض القائل إن النصوص يمكن أن تلحق بأنماط نصية عدة بقدر متساو. ويقدم في مقابل ذلك الفرض ما يسمى فرضية النمط الأحادي التي تعني أن أوجه الإلحاق المتعددة تخصص دائماً أوجه التدرج. وتعد كذلك بالنسبة للنص الكلي نمطاً نصياً أعلى. وفيما يخص هذه الفرضية التي استنبطت من تنميط النص الذي أسسه نظرياً إيزنبرج، يجب أن يسأل عما إذا كان مطلب النمط الأحادي يتمشى مع المعطيات التجريبية، أو أنه يعيد حقيقة بناء المعرفة الخاصة بالتنميط التي اكتسبها المتكلم في جماعة بشرية معينة، أو أن النمط الأحادي مجرد فرضية في التنميط بمعنى نظام من مقولات نظرية عن الخواص الكلية للنصوص. وحين يربط بين هذه الفرضية والمعرفة الخاصة بالتنميط، فإن النمط الأحادي يتضح حقيقة أنه غير مناسب، لأن المعرفة بأبنية النص الكلية تبدو – كما بينا من قبل – هل معرفة نمطية أصلية، يمثل فيها النمط الأصلي من خلال كم من الخواص المتكررة (المقولبة) التي هي ليست متساوية في أهميتها والتي يمكن أن يكون بعضها اعتماداً على باعث التصنيف بارزاً، ومن ثم مشكلاً لفئات (أقسام).

2-2-3 طرائق جديدة في مجال تصنيف النص:

اتضحت من خلال معالجتنا الحالية الصعوبات التي ماتزال تواجه كما هي الحال من قبل أمام تنميط للنصوص والمحادثات. فمما لا شك فيه أن كثيراً من أوجه النقص هذه تنتج عن أن تحليل النص والمحادثة قد أغفل إلى الآن جوانب تنميطية إلى حد بعيد أو على الأقل حاولت حلها على مستوى نظري أولي، ويرجع الفضل إلى إيزنبرج في تحريك مسائل تنميطية إلى مركز الاهتمام، وصياغة مطالب عامة في تنميط لغوي للنص. بيد أنها (أوجه النقص) تنتج أيضاً عن استخدام معايير تنميط غاية في التباين إلى الآن، لم تحدد إلى حد كبير قدرتها التفسيرية تحديداً دقيقاً. ولذا تنطلق تصنيفات كثيرة من عوامل غير لغوية، مثل مجالات النشاط والمواقف وغيرها. وتذهب أخرى كذلك إلى أن الأهداف والوظائف والمقاصد وغيرها معايير تصنيف مهمة. ويوجد أخيراً عدد غير قليل من مقترحات التنميط التي تأتلف فيها هذه المعايير. بيد أن ثمة علة لمعضلة تنميط النص (إيزنبرج 1983) تكمن أيضاً في أنه إلى الآن لم تدرس درساً إمبريقياً إلا أقسام نصية قليلة جداً، لدرجة أن أوجه التنميط لا تفي بمطلب الاستيفاء الذي طرحه إيزنبرج.

بيد أنه يمكن أيضاً إيراد بضع أسباب منهجية للوضع البحثي غير المرضي، يمكن أن توصف بأنها أوجه عدم وضوح منهجي للطرق المحتملة المؤدية إلى تنميط للنص. وقد ناقش إيزنبرج (1983، 328) أربعة من هذه الطرق وقارن بعضها ببعض:

(أ) ينطلق المرء من أنواع النص التقليدية، ويحاول أن يحدد السمات المميزة لكل نوع من تلك الأنواع النصية.

(ب) يطور المرء ابتداء نظرية للنص، ثم يختبر بعد ذلك، هل ينتج عنها تنميط للنص يمكن استخدامه.

(جـ) يسعى عند وضع نظرية نصية ما إلى تطبيقها على تنميط للنص، على نحو تصير معه أنواع النص التقليدية قابلة للتحديد.

(د) يطور المرء تنميطاً للنص في إطار نظرية نصية وبشكل مستقل عن أنواع النص التقليدية.

ويمكن أن نوافق إيزنبرج على أن (أ) ليس نهجاً مناسباً لتنميط للنص مرضٍ نظرياً، ويجيز (ب) الانتهاء إلى أنه غير مبشر بالتوفيق، لأن تنميط النص يجب أن يكون جزءاً من نظرية النص (قارن نظرية إنشاء النص في 2 - 4)، إذ لا يمكن أن توضع نظرية نصية غير مبالية بالتنميط.

ويبدو أن (ج) و(د) برغم الصعوبات المرتبطة بهما طريقان يهديان إلى تصنيف للنصوص. فلا ينبغي على الأقل أن يطلب تجريد تنميط النص والمحادثة عن أنواع النص أو فئاته التي نشأت في جماعة بشرية.

وبالنسبة لمقترحات التنميط التي ستطرح في 3 - 3 يبدو أنه من المناسب أن تحدد بدقة الإمكانية التفسيرية للمقولات المركزية مرة أخرى في تصنيف في ضوء الوضع الحالي للبحث، وتوضح في سياق ذلك حدود بعض آفاق التطور التي تسم البحوث المستقبلية في هذا المجال.

وفيما يتعلق باستخدام مفاهيم «نوع النص»، و«فئة النص»، و«نمط النص»، يمكن في إصدارات السنوات الأخيرة التأكيد على إجماع واسع. فمصطلحا نوع النص وفئة النص يرتبطان اليوم بقدر مساوٍ بتصنيفات النصوص أو المحادثات القائمة على تجريب، على نحو ما قامت به جماعة بشرية محددة. وبذلك يحيل نوع النص أو فئته إلى التصنيفات اليومية التي قد توصل إليها داخل جماعة بشرية، ودللت عليها رموز المعجم التي «تكثف» المعرفة بنوع محدد النص. ومع تكوُّن مجالات الاتصال وتخصيصها أنشئت تصنيفات أخرى، توسع قدرة أنواع النص في جماعة ما. ويقصد بذلك أن أنواع النص في الاتصال

التخصصي أو الاتصال الفني. وقد وصفت مفاهيم أنواع النص في الألمانية لدى ديمتر (1981) مثلاً وصفاً مفصلاً. إن أنواع النص أو فئاته بالمعنى المفهوم هنا يعد بذلك قدرة؛ رصيداً محدداً من المعارف يرجع إليه أعضاء جماعة بشرية في نشاطهم اللغوي. وتحدد حاجات الاتصال التي تنشأ في جماعة البشرية بنية ومدى هذه القدرة الخاصة بأنواع النص أو فئاته المخصصة لحل مهام الاتصال وحجمها تحديداً صارماً. ويتضمن هنا أن هذه القدرة وكذلك كل نوع نصي أيضاً قابلة للتغير من الناحية التاريخية (قارن 3 - 1).

أما نمط النص فعلى العكس مما سبق يفهم على أنه مقولة مرتبطة بالنظرية في التصنيف العلمي للنصوص التي ترتبط بصيغة ظاهرة في النصوص، توصف وتحدد في إطار تنميط النص أو المحادثة – فلدى المتكلمين في الجماعة البشرية تبعاً لذلك معرفة بأنواع النص أو معرفة بالأبنية الكلية للنص، غير أنه ليست لديهم معرفة بأنماط النص. وقد فتح التفريق الجوهري بين التصنيفات اليومية وأوجه التنميط العلمي لتحليل النص والمحادثة أيضاً آفاقاً جديدة، مثل التوجه الأقوى إلى مبادئ المرونة وتعدد الإلحاق التي أوضحها علم النفس. ولذا فإنه يبدو منطقياً الانطلاق من أنه لا يكفي تنميط واحد لفهم كل خواص النصوص والمحادثات المهمة من جهة التنميط وربما كانت أوجه تنميط النص نتيجة لذلك مشكلة لنماذج على أنها أنظمة تصنيف مركبة تدمج عدة أوجه تنميط مفردة. وكان هارفج (1977، 229) من أوائل من تناولوا هذه الأفكار، ويبن من خلال نص خرافة لتوربر أن هذا النص يمكن أن ينتظم أساساً في سبعة أنماط نصية مختلفة: نص أحادي (مونولوج)، ونص حكي ونص واقعة ونص حادثة ونص مؤشر إلى خلفية ونص خيالي ونص خرافة، ويظهر هارفج بشكل مقنع من خلال ذلك المثال أن كل نمط نصي مفرد يمكن أن تلحق به نص المال هذا يعلق على بناء النص مطالب خاصة.

إلى أفكار مشابهة توصل أيضاً إيزنبرج (1984) الذي يحاول حل «معضلة تنميط النص» الحالية وبخاصة من خلال توسيع الأنماط العامة للاتصال أو أنماط عمليات الاتصال، ويحدد النصوص بوصفها نتاجات لمجريات تفاعل كلية، يملك من خلالها أعضاء الجماعة البشرية معايير تقويم كلية. ولذا يمكن على سبيل المثال أن تقوم روايات وحكايات خرافية وأساطير وقصص قصيرة وتمثيليات إذاعية وغيرها وفق نماذج التقويم، مثل (س) جميل ومشوق، (ليس) جميلاً، مشوقاً وآسراً ومثيراً ومؤثراً ومحزناً ومبهجاً ومسلياً ومبتذلاً إلخ التي يمكن إرجاعها إلى معيار شامل هو «الوظيفة الجمالية». وقد أخذ جوليش Gülich (1986) فكرة إيزنبرج هذه، واستفاد منها في تحليل إمبريقي لأنواع النص.

ويخطط فرانكه Franke (1984 أ) طرقاً لتصنيف أنماط الخطاب أو الحوار وصار واضحاً في ضوء كشهر من أوجه القصور أن أغلب مقترحات التصنيف يمكن أن تدعى المقبولية وليس النظامية (قارن فرانكه 1984 ب). وخلافاً للتصنيفات التي تلحق المواقف الكلامية أو أحوال الخطاب بأنواع نصية، يحاول فرانكه أن يلحق الحوارات أن نماذج التتابع المبنية على هيئة حوار بأنماط حوار كلية ثلاثة، تتفرع مقولياً بطريقة خاصة، توصف بأنها نمط حواري تكاملي ومتناسق وتنافسي.

3-3 أسس تصنيف متعدد المستويات:

يرصد كل تصنيف للنص هدفاً، وهو اختصار العدد اللانهائي لنصوص حقيقية إلى كم من الأنماط الأساسية يمكن الإحاطة به حتى نجعل الواقع الاتصالي.

وفي النهاية أيضاً العلاقات والأبنية الاجتماعية بهذه الطريقة أكثر

قابلية للنفاذ إلى عمقها. فالأنظمة الاتصالية ترتبط بوجود مجتمع ارتباطاً مباشراً.

إنها تنتج عن التفاعل، وهي ضرورية له (أ. وجروسه 254)[1]. وهي تعكس مهاماً اجتماعية وإلى حد ما أداء مؤسسات اجتماعية وظيفتها، عملها؛ ولذلك يمكن أن يؤدى الوعي بمهام نمطية وطرائق الحل بمعاونة نماذج اتصالية على المدى البعيد إلى درجة ملموسة من الكمال في العمليات الاتصالية.

وقد أحيل في 3 - 2 إلى المشكلات التي ترتبط بالوعي بمعرفة نماذج النص، ونبرز هنا باختصار التساؤلات الأساسية التالية:

1 – إن التصنيف حسب سمات داخل النص وحدها هو في الحقيقة مميز للنص. غير أنه لا يشي بشيء عما يمكن عمله بالنصوص في الاتصال الاجتماعي، ومن ثم فهو لا يقدم إلا إيضاحاً محدوداً عن الأداء الاتصالي للنصوص. ولذلك من المحتم ألا تستعين به الطرائق المرتبطة بالنص ارتباطاً صارماً إلا بشكل محدود، إذ لا يمكن إلى حد بعيد أن تستنبط من كل الأهداف والاستراتيجيات من أبنية النص. ولذا فإن سمات داخل النص تعد معياراً ضرورياً، ولكنه ليس كافياً بأية حال من الأحوال لتحديد الأنواع المتباينة للنص.

2 – لذلك فمن الضروري الربط بين المعرفة بنماذج النص وأهداف شركاء الاتصال واستراتيجياتهم، ولكن طريقة التصنيف التي لا توجه إلا إلى أهداف المتفاعلين لا تعنى بدورها بما هو مميز للنص (أي معطيات لغوية). ويمكن تحقيق الهدف ذاته في مواقف معينة أن تصير أبنية النص الشديدة التباين (لكنها أحداث عملية موضوعية أيضاً) موضع تساؤل:

(40) الهدف: إصلاح السيارة.

(سيارة جاهزة للقيادة، جرى إصلاحها).

تحقيق الهدف من خلال:

i) الاتصال بورشة وطلب موعد للإصلاح.

بنية النص: محادثة تليفونية.

ii) رسالة إلى الورشة.

بنية النص: رسالة عن شيء.

iii) التوجه نحو الورشة وشرح المشكلة مع الفني أو مع المستقبل أو مع موظف إداري بنية النص: محادثة أداء الخدمة.

iv) إصلاح عن طريق صاحب السيارة (حين تتوفر القدرات والشروط المناسبة) بلا نص.

يتضح مما سبق أن الأهداف لا ترتبط بأنماط بنية النص إلا ارتباطاً غير مباشر وأن أبنية النص المختلفة (والأحداث غير اللغوية) تصلح للوصول إلى الهدف ذاته. ولذلك فإن تصنيفاً للنص على هذا الأساس لا يرتبط بالتشكيل اللغوي للنصوص إلا ارتباطاً واهياً.

3 – وأخيراً تتشكل صعوبة أخرى من أن النماذج النمطية لتشكيل النص يمكن أن تتغير تبعاً لأوجه تغير المهام والحاجات الاجتماعية.

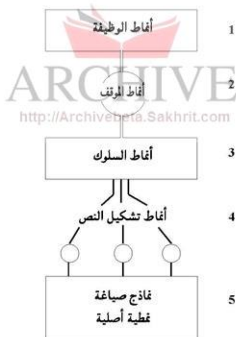
ولذلك لا يمكن أن ننظر إلى تنميط النص على أنه نموذج أساسي ثابت صالح لكل الأهداف، بل يجب أن يكون مفتوحاً أساساً إزاء التغيرات من كل نوع. وتتضح هنا الحدود بين محاولات جامدة للتنظيم، وتبرز الحاجة إلى طرائق مرنة للتصنيف.

ومن ثم يجب أن تعد محاولة إعادة بناء المعرفة العامة المدروسة في

الفصل الثاني الخاصة بنماذج النص من البداية غير كاملة، وتقتصر على وصف لأنماط النص التي تميز مجتمعاً معيناً أو مجموعات محددة.

ولما كان من الصعوبة بمكان – إن لم يكن من غير الممكن أساساً – تطوير تنميط النص على أساس معيار وحيد، وفصل فئات النص المختلفة بعضها عن بعض بلا خلاف فإننا ننطلق من الفرض القائل إن المعرفة بنماذج النص تنشأ من خلال أوجه إلحاق متعددة الأبعاد لأشكال تمثيل نمطية أصلية على مستويات (طبقات) مختلفة.

مستويات تنميط – النص



4-3 مستويات التنميط:

نصف فيما يلي مستويات التنميط هذه مع الفئات الأساسية المميزة لها في خطوط رئيسة:

1-4-3 أنماط الوظيفية:

يشكل تصنيف على مستوى التضافر التفاعلي للمتواصلين حسب نهجنا الأساسي نقطة الانطلاق الأساسية لرصد أوجه تنميط النص، ويمكن أن تختصر دور النصوص في التفاعل وإسهامها في تحقيق مهام اجتماعية وأهداف فردية وكذلك تكوين علاقات اجتماعية فيما يلي تحت مفهوم وظيفة النص[2].

وليست النصوص المفردة المعزولة أو رؤية منتج النص وحدهما هما اللذان يشكلان أساس فهمنا للوظيفة[3]، بل النصوص/ أشكال الخطاب من خلال تضمنها في التفاعل الاجتماعي، ومن ثم من خلال أداء عملها لحل مهام فردية أو اجتماعية على أساس أنماط الموقف ووضع الهدف لكل المشاركين في فعل الاتصال. ولذلك فإن العلاقات بين الأعضاء بوصفهم «أصحاب أدوار اجتماعية» تؤدي في نهج الاتصال هذا دوراً جوهرياً حاسماً.

ولكن ما الوظائف الأساسية المحورية التي يمكن أن تفترض في إطار هذا الفهم الأساسي التفاعلي لوظائف النص؟ في المراجع اللغوية المتخصصة يربط مفهوم الوظيفة بشكل متزايد أيضاً بالنصوص. ويذكر ضمن ما يذكر هناك من خواص النصوص بوجه عام (فئات نصية معينة):

وظائف – الفعل الكلامي، الوظيفة الإدراكية/ الروحية (الخاصة بنظرية المعرفة) والجمالية، والعاطفية (الشعورية)، والاجتماعية، والإيضاحية، والمعبرة عن الذات، والمؤشرة إلى الجماعة والمنظمة للتفاعل

والتقويمية والتعقيدية (المرتبطة بمواقف دينية) والوظيفة المعلوماتية ووظيفة الطلب ووظيفة الاتصال، لا يذكر إلا بعض منها.

يجب بالتأكيد أن تجد كل هذه الجوانب مدخلاً إلى تنميط النص بهذا الشكل أو غيره. إلا أن مجرد سرد الجوانب الوظيفية للنصوص يمكن - وبخاصة بسبب التداخلات الوظيفية التي صارت واضحة هنا - أن يقدم الأساس لتصنيفات النص بشكل مشروط، بل إن الأمر - من وجهة نظرنا - يتوقف على تمييز وظائف النص الأساسية المذكورة آنفاً من مجموع الجوانب الوظيفية المشار إليها هنا.

وننطلق في ذلك من التساؤل التالي، ماذا يمكن أن تفعله النصوص بوجه عام في أفعال التفاعل، فبعون منها يستطيع منتج النص:

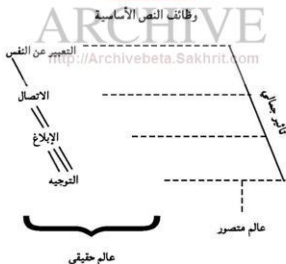
- أن يريح نفسه نفسياً ← التعبير عن النفس
وصف ذاتي
- أن يبدأ اتصال مع الشركاء أو يقيمه ← اتصال
- أن يوصل معلومات من الشركاء أو يبلغهم بها ← إبلاغ
- أن يدفع الشركاء إلى فعل شيء ← توجيه

وتتوالى هذه الوظائف الأربعة الرئيسية للتواصل[4] بعضها تحت بعض من خلال علاقة تداخل: فالنصوص الموجهة تبلغ (على الأقل بشكل غير مباشر) بمعلومات، والنصوص الإبلاغية تشترط وجود اتصال بين الشركاء، وفي العادة يعد رد الفرد الفاعل أمراً ضرورياً لإنشاء الاتصال أو استقباله. ولذلك توجد بين الأنماط الأساسية هذه انتقالات إنسيابية، إلى حد أن فصل أنماط الوظيفة هذه بعضها عن بعض لا يبدو ممكناً إلا بمعاونة معيار الغلبة: فمن خلال نص اتصال محض (تحية) يمكن في أحوال معينة أن يتطور اتصال معلوماتي تطوراً سريعاً إذا خطر ببال أحد

المشاركين في التفاعل أن يبلغ بشكل عرضي عن معلومات معينة إضافية. وعلى العكس من ذلك إذا لم تؤد وظيفة الاتصال إلا دوراً ثانوياً (أي أن الإبلاغ هو الغالب) فإن الأمر يتعلق بالنسبة لنا بمعلومات اتصال».

ويتخذ جهد المتواصلين وضعاً خاصاً مع وظائف النص الاتصالي، وذلك لتحقيق تأثيرات جمالية لدى الأعضاء بمساعدة النصوص. ويحدث ذلك بوجه خاص من إبداع خلق منتج النص بمعاونة النص حقيقة متصورة، وتبليغ المتلقي بهذه الطريقة معلومات براجماتية، وإثارة عمليات وعي عاطفية خصوصاً[5].

لذلك نحاول أن نراعي هذه الوظيفة الخاصة للنصوص الأدبية في العرض التخطيطي التالي للوظائف الأساسية للنصوص:



إن هذا التصنيف الكلي لوظائف النص ليس تنميطاً لغوياً بمعنى الكلمة، لأنه يمكن التوصل إلى هذه الوظائف الاتصالية ذاتها في أحوال معينة أيضاً (وإن كان ذلك أيضاً في إطار محدود للغاية) بمساعدة وسائل غير لغوية. ومع ذلك يظل الإصرار على أن هذه الوظائف تتحقق في الاتصال الفعلي أيضاً - بمساعدة النصوص بوجه خاص (!). ولذلك فإن هذا النهج الإطار عن مكونات الهدف والمقصد يرتبط بمعطيات لغوية ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر أيضاً.

ويمكن أن يعد التعبير عن النفس، وظيفة الإعلام بمفهوم بولر (1934) الوظيفة الأساسية الأعم بالنسبة لاستعمال النصوص. لذلك ينبغي أن يفهم هذا المصطلح التعبير عن النفس بالمعنى الواسع للغاية له: فهو يشمل دور التفريغ الشعوري (هارتونج وآخرون 1974، 299 وما بعدها)، وكذلك «تصوير ما في الذات». وإبداء الرأي المتداخل الوظيفة (أ. وجروسه 1974، 31 وما بعدها، 1974 و260 وما بعدها) وهو ضمن كل وظائف الاتصالية الأولى الأخرى بشكل كامل.

ويسهم التعبير عن النفس بطريقة ما في تثبيت التوازن النفسي لدى منتج النص، وبغض النظر عن حالات استثنائية قليلة (تفريغ الشعور) فإن النصوص أيضاً تحدد عند غلبة هذه الوظيفة الأساسية الأعم تحديداً تفاعلياً.

ويتضح هذا الجانب التفاعلي بوجه خاص في «النصوص المؤشرة إلى مجموعات» (ا. و. جروسه 1974، 37 وما بعدها)، ترتبط هنا الرغبة العامة في التعبير عن النفس بمجموعة يتضامن معها منتج النص (عند فصل متزامن عن مجموعات أخرى). وباستثناء الرموز غير اللغوية للتعبير عن النفس (الملابس، وتسريحات الشعر والطواطم...) يؤدي

التلميح اللغوي في نصوص هذا النمط دوراً مهماً (الأغاني الجماعية والنصوص اللغوية للشباب، قارن 4 - 5).

ويمكن أن يعد الاتصال؛ الاستعداد للتعاون الاتصالي وتحقيقه، شرطاً لكل تواصل، وفي النصوص ذات الوظيفة الإيصالية الغالبة (التحيات ومحادثات الاستراحة، وأحاديث مقصورات القطار، وبطاقات التهنئة البريدية...) يعني الأعضاء أساساً بإيجاد التفاعل وضمان إنجازه، أي الشروع في علاقات اجتماعية أو الحفاظ عليها أو إنشائها (وظيفة المجاملة (الفاتية)) دون الرغبة في التأثير موجهة إلى مواقف الشريك، ويمكن هنا أيضاً أن تعرض أشكال مختلفة من أشكال قطع التواصل.

إن مضامين الأحاديث غير المتكلفة من الأنواع المذكورة فيما سبق (ومعها أيضاً بطاقات التهنئة البريدية هي أساساً غير مهمة: فحيثما يتكلم فيها عن صحة الأطفال أو العمل أو عن أحداث الإجازة، فإنه تتبادل داخلها صياغات فارغة، ليست لها من وظيفة إلا التأكيد على التعارف أو - ما ينبني عليه - من تعميق الصلات القائمة بأي شكل من الأشكال.

وتؤدي صياغات الاتصال أو أجزاء اتصالية في النص أيضاً في نصوص الإبلاغ ونصوص التوجيه دوراً مهماً: كأشكال التحية وتوجيه الخطاب في الجزء الافتتاحي في كثير من نماذج النص، وإشارات الإبقاء على الاتصال خلال محاضرة مثلاً (/... ولذلك، الزملاء الأعزاء، نتوجه إلى... س.../) وأوجه التأشير إلى الاتصال في خاتمة النصوص (/ أتمنى أن تواصلوا حديثكم الشيق!/ إلى اللقاء!/).

أما النصوص التي تستخدم بوجه خاص لنقل المعلومات (التحقق من المعلومة أو إيصالها) فنطلق عليها نصوص الإبلاغ. وتضم هذه الفئة

الأساسية من الوظائف الغالبية العظمى من عدد كل النصوص الممكن ورودها، لدرجة أنه قد سوى لزمن طويل بين هذه الوظيفة الأساسية وبين التواصل إجمالاً – عند إهمال الوظائف الأساسية الأخرى.

وتنفصل أقسام فرعية كثيرة من نمط هذه الوظيفة بعضها عن بعض استناداً إلى الأدوار المتباينة للإبلاغ. وعليه نقسم مجموعة نصوص التحقق من معلومة إلى الأقسام الرئيسة التالية:

i) نصوص لكسب معارف أو معلومات جديدة: النصوص المصاحبة للتجارب محادثات الطبيب مع المريض (للتحقق من التشخيص) نصوص البحث... وندرج فيها كذلك النصوص التي تستخدم أساساً للتوجيه العام لشريك ما (حول السؤال – الجواب كالاستفسار عن طريق).

ii) نصوص لفحص الحصيلة المعرفية لدى الشريك: محادثات الاختبار، أشكال الفحص الكتابية للكفاءة...

وفي القسم الأكبر من النصوص الموصلة للمعلومة يوجد تقسيم بناء على خصوصية كل معلومة من المعلومات الموصلة. ويتعلق الأمر في ذلك بمعلومات عن:

i) نتائج اجتماعية، ترتبط بأحداث النص، صور الاستئناف والتعيين والعفو والإهداء[6].

ii) مواقف منتج النص من المتلقي: صور التهنئة، والشكر والاعتذار[7].

- مواقف منتج النص من مجموعة (= النصوص المؤشرة إلى مجموعة، انظر جروسه 1974، 37 وما بعدها): الأغاني الجماعية، المحادثات الجماعية بين الشباب...

- مواقف منتج النص من أحداث مخطط لها مع توجيه للشريك (=

نصوص عهدية): وعود، تأكيدات، التزامات، عهود، تحذيرات، تهديدات...

- مواقف منتج النص من مركبات معينة للأحوال في الواقع (= إبلاغ مبرز للحادثة، سرد الانطباعات، وصف حسب مفهوم طرق العرض (هاينه من 1979، 292 وما بعدها)).

iii) أحوال الواقع التي تعد مهمة أو جديدة بالنسبة إلى المتلقي، يريد المنتج بمعاونة هذه النصوص أن يؤثر في مواقف الشريك، إنه يريد أن يعمل على إفادة الشريك من المعرفة الجديدة في سلوكه المستقبلي ويتبع هذه المجموعة من النصوص المثلة لها كثير من أشكال النص الشائعة التي تمتد من أشكال الإعلام والإبلاغ البسيطة ومروراً بالإعلانات والأقوال أمام المحكمة حتى النصوص السردية المعقدة والوصفية والحجاجية[8].

وتتبع أيضاً مركبات من الأحوال المهمة للمتلقي مجموعة من المعلومات التي تشغل موقعاً متميزاً في الواقع الاتصالي؛ ويتعلق الأمر في ذلك بمعلومات حول ثوابت – ملزمة لكل التابعين لمجال مؤسساتي معين – تنظم السلوك التفاعلي للجماعات والأفراد في مجتمع ما. هذه النصوص المقننة تشغل موقعاً وسطاً بين النصوص الموصلة للمعلومة والنصوص الموجهة: قوانين، أوامر إدارية، عقود، اتفاقيات، توكيلات، لوائح، نظم إدارية... (حول ذلك وغيره فيهفجر/ شبيس 1987، 98 وما بعدها).

أخيراً تلحق بوظيفة التوجيه للنصوص تلك المركبات من الأحداث الكلامية التي تكفل بمعاونة منها (أو على الأقل يقصد إليه) تأثيراً مباشراً لمنتج النص في فعل المتلقي، والتي تدفع تبعاً لذلك المتلقي إلى إتمام الأحداث (= نصوص موجهة للحدث بالمعنى الضيق). وتدخل فيها النصوص الإرشادية (إرشادات الحدث من كل نوع، وإرشادات التشغيل،

وإرشادات تأليف النصوص...) والأوامر وأوجه الطلب، أي النصوص التي يملك منتجوها قدرة خاصة على الحدث والحكم، مما يعزو للطلب خاصة إلزامية (يكون المتلقي في هذه الفئة النصية دائماً ملزماً أو مجبراً على تنفيذ حدث الطلب المستحق).

ويضاف إلى ذلك النصوص التي يكون لمتلقيها الخيار فيما إذا كان يريد تنفيذ طلب شريك الاتصال أو لا يريد: توجيهات (تعليمات، إرشادات) ومخاطبات، ونصائح، ومقترحات، والتماسات، واستعطافات، ورجاءات متسقة أو غير متسقة في الاتصال المنطوق...[9].

وبناء على ذلك فإننا نلحق بهذا النوع من الوظيفة أيضاً النصوص التي تصوغ شروط الفعل المشترك لشركاء الاتصال (= نصوص معدة للحدث): الخطط من كل نوع (خطط العمل، برامج الدراسة...) والمواعيد والاتفاقات لتنسيق أوجه نشاط المشاركين في ترميم مسكن ما...

أما النصوص التي تؤثر أساساً تأثيراً جمالياً فيمكن أن تغطي الوظائف الأساسية التي سبق بحثها، وهي التعبير عن النفس وتصوير الذات (وبخاصة في النصوص الشعرية)، ونصوص الإبلاغ (الحكايات والقصص القصيرة والأعمال الدرامية...) ومن البدهي أيضاً نصوص التوجيه (كل الأجناس الأدبية). لكنه يجوز في العادة أن تعد النصوص الجمالية – من وجهة النظر هذه أيضاً – نصوصاً متعددة الدلالات. بيد أنه في كل نصوص الأثر الجمالي يولد عالم خيالي[10]. ولذا يجب أن يعوض التجريد المرتبط بذلك في مواقف معينة من خلال النص الجمالي ذاته: وخلافاً للنصوص التي ترجع إلى معرفة الحقائق لدى شركاء الاتصال لا يبني عالم مقصور – موقفي في النصوص إلا بشكل تعاقبي. ويمكن للمتلقي حينئذ أن يتبع النموذج المتصور للواقع، ويسبر ما هو جمالي خاصة (حول ذلك. انظر: لرشنر 1984 أ).

2-4-3 أنماط الموقف:

بيد أن النصوص لا تشتمل بمساعدة تنميط للوظيفة إلا على جانب واحد فقط منها، ومن ثم فإنه ينتج عن ذلك حسب رأينا صورة غير دقيقة للتفريق بين النصوص، ويتبين ذلك على سبيل المثال من خلال إمكان عرض الوظيفة الاتصالية للرجاء في النصوص بطرق متباينة: فالرجاء من شريك في طبقة اجتماعية مماثلة يقدم بطريقة مختلفة عن الرجاء (ذي المضمون ذاته!) الموجه إلى رئيس في العمل. وتتجلى كذلك فروق في تشكيل النص، هل عبر عن الرجاء شفوياً أو صيغ كتابياً، هل يبدو الأمر حول اتصال يومي أم اتصال مؤسسي. وينتج عن ذلك ضرورة أن تدرج العوامل الموقفية المختزلة هنا بشكل ما في تصنيف النص. ويحوز أن ننظر إلى هذه الفرضية العامة اليوم على أنها «رأي عام».

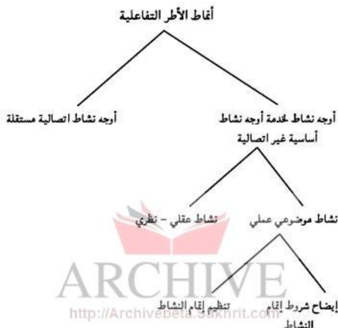
والسؤال هو فقط كيف يُجرى ذلك، ما مجالات الموقفية التي تعد مهمة لتصنيف النص. هل يكفي على سبيل المثال، حين يختصر هنا فيما يسمى بوجه عام «موقف الإدراك»؟ أم تتبع أيضاً العلاقات الاجتماعية بين الشركاء، أو توصيف مؤسسات مختلفة أو حتى أسس الأشكال المختلفة للمجتمع موقفية النصوص؟

إن تساؤلات مثل هذا النوع تتجاوز في الأساس مجال كفاءة اللغويين: لكن لما كانت البحوث الاجتماعية لهذا الغرض الخاص حسب علمنا غير متوفرة فإنه يجب على اللغويين أن يحاولوا على الأقل أن يسبروا تلك القيود الموقفية التي تكفل سلامة المقصد والاستعمال الموفق للمنطوقات اللغوية في أوجه اتصال طبيعية (أدموندسن Edmondson 1981، 1). نحن ننطلق من الفرض القائل إن المتواصلين قد اختزنوا معرفة بالموقف أيضاً، وأنهم يفعلون نماذج موقفية معينة أيضاً عند القيام بمهام

اتصالية (أي معرفة بأي المواقف التي يمكن أن يستخدم فيها نص من نمط معين استخداماً واعداً بالسداد).

ولا نتناول في هذا النموذج الموقفي فيما يبدو سمات «مواقف الحال» المميزة فحسب (هارتونج وآخرون 1974)، بل قيم الخبرة بحقول الحدث الممكنة أو النمطية ومجريات النشاط بوجه خاص أيضاً. ومن ثم نؤيد المفهوم الواسع للموقف الذي تدمج فيه أيضاً معارف عن مجالات الاتصال والمؤسسات والتكوينات الاجتماعية. ويمكن أن تستنبط شروط الإطار الموقفية هذه في رأينا أنماط الموقف المهمة. نحن لا نشارك لغويين كثيرين في الفرض القائل إن المرء يتعامل في الاتصال اللغوي مع كم كبير من المواقف المتباينة لا يمكن حصره، وأنه تبعاً لذلك يستبعد من البداية أي تنميط للمعرفة بالموقف. أما نحن فإننا على العكس من ذلك نمثل – اتفاقاً مع شفارتز Schwarz (1985، 55) – الرأي القائل إن كل سياق متفرق في هيئته في الواقع يعاش وينجز بناء على خلفية في عدد محدد من أنماط – نموذج الموقف الوظيفية التي يمكن أن تشترط أسسها عن وعي بشكل مشترك على أنها جمعية/ خاصة بالجماعات.

ولكن كيف يمكن أن تفصل أنماط الموقف تلك بعضها عن بعض؟ ما العلاقة التي تربط بعضها ببعض؟ يصعب في الوقت الحاضر تقديم إجابات واضحة عن هذه الأسئلة، ومن ثم لا يمكن أن يفهم النهج المحدد ومعالمه فيما يلي إلا على أنه محاولة لإبراز جوانب مفردة – مهمة من وجهة نظرنا – من سلسلة متصلة من مجموع العوامل الموقفية. ونجعل في ذلك – حسب فهمنا الأساسي للتفاعل – التفاعل (وموقف النشاط المطروح معه بمفهوم هارتونج وآخرين 1974) منطلقاً للتصنيف الكلي.



يصلح ابتداءً النشاط التفاعل بالأساس في كل معيار لهذا التقسيم، إذ إن جزءاً من النصوص يلحق بأوجه نشاط أساسية غير كلامية. وينتج عن ذلك الربط الموضوعي لهذه النصوص بمجالات النشاط الأساسية. ولعله لا يشار هنا إلا بشكل عابر إلى أن الأقسام الجزئية الموضحة هنا فقط يمكن أن تتفرع مرة أخرى إلى فروع كثيرة. ولكن ليس كل أوجه النشاط اللغوية تنتظم في فعاليات غير كلامية، إذ لا توجد أوجه اتصال كثيرة لا يحددها نشاط آخر معين، بل نشاط عام مجرد نسبياً أو نشاط يوجد في المستقبل البعيد(11).

(ii) التفريق حسب التنظيم الاجتماعي لأوجه النشاط

إن أغلب وقائع التفاعل مصاغة بشكل مؤسساتي (الاستثناءات: الاتصال اليومي، والتشكيل الرياضي الفردي، وقضاء وقت الفراغ). فأوجه النشاط الاتصالية تنجز في إطار مجالات اتصال معينة.

الإنتاج المادي، التجارة والخدمات، الإدارة الحكومية والمحلية، الأحزاب والتنظيمات الجماهيرية، شؤون المرور، الشؤون الصحية، شؤون البريد والاتصالات، شؤون القضاء، تعليم الشعب، العلم، الثقافة، العلاقات الدولية. ونحن نفهم مصطلح «مؤسسة» هنا على أنه منشأة اجتماعية للقيام بمهام خاصة في المجتمع بأكمله[12].

وقد وضع لإنجاز هذه المهام أشخاص معينون (- مجموعات) معينة، يطورون بمساعدة تجهيزات خاصة أشكال التنظيم المؤثرة. ومن ثم فإن ما يميز النشاط المؤسساتي هو إتمام الأحداث حسب نماذج أحداث منظمة من الداخل بشكل أكثر أو أقل إحكاماً (نماذج النشاط). إن الاتصال المؤسساتي يتحدد أساساً من جهة المجتمع بأكمله (فهو يرجع إذاً إلى متطلبات اجتماعية ويظهر الأفراد بوصفهم أصحاب أدوار اجتماعية خاصة).

(iii) تصنيف وفق عدد المشاركين



(vi) تنميط وفق الأدوار الاجتماعية للمتفاعلين:

ترتبط الأقسام المستنبطة هنا أساساً بالعلاقة الاجتماعية بين المتفاعلين في أثناء فعل الاتصال، وليس بوضعهم الاجتماعي (عمال، موظفون...) أو رتبتهم الاجتماعية. لكن توجد سمات الوضع (الاجتماعي) غالباً في اتصال بتوزيع الأدوار والعلاقات الاجتماعية للشركاء بعضهم ببعض في عملية الاتصال الفعلية.

(iv) الأدوار الاجتماعية للمتفاعلين



وبالنسبة إلى عمليات التفاعل التي تسير وفق نماذج روتينية معينة يتحدد هذا التوزيع للأدوار من البداية (كل واحد يعرف حقوقه وواجباته: عند الاستشارة المهنية، في جلسة محكمة...). وفي مقابل هذا يجب أن يتفاوض أولاً حول هذه الأدوار في مهام تنجز للمرة الأولى أو منفردة.

(v) الأنماط الأساسية لموقف الحال:

نفرق، استناداً إلى ما إذا كان موقف الإدراك/ موقف الحال يشترك

مع المكونين الرئيسين المكان والزمان بالنسبة لشريكي التفاعل أو يشتركان بشكل جزئي أو يختلفان (انظر جوليش/ رايبله /Gülich Raible 1975، 153)، بين أنماط الموقف التالية:

(٧) **الأدوار الاجتماعية للمتفاعلين**



المكان	+	–	–
الزمان	+	+	–

ويطرح في هذا السياق تفريق آخر لمكونات المكان وفق الوضع المعين لعملية التفاعل: الاتصال في السوق المركزي، في المصنع، في المدرسة... ويتضح من ذلك أن هذا التقسيم (الذي ينظر إليه غالباً على أنه جوهري لتنميط الموقف) ليس له إلا أهمية ثانوية للبحوث اللغوية النصية، إذ إنه لا يرتبط في العادة بتغير المكان إلا لتغير مضامين النص، دون تحولات مقصدية أو استراتيجية أو في البنية أيضاً.

ويمكن على سبيل المثال أن يحدد الإطار الموقفي في خطاب رسمي

لأحد المواطنين إلى مؤسسة اجتماعية من خلال المعايير (البارمترات) التالية:

- يرغب المواطن (المشترك في الهاتف) في أن يمد له خط تليفوني إلى مسكنه الجديد (= ي).

- ولما كان غير قادر ولا مصرحاً له بالنشاط العملي المرتبط بذلك، يتوجه بخطاب رسمي (هـ)/ موضوع – النص: إقامة خط تليفوني في المسكن الجديد/ إلى المدير المختص في مصلحة تابعة لمؤسسة شؤون البريد والاتصالات: مؤسساتي وثنائي + اتصال (ب) و(ج).

- يطلب منه إتمام (الرد) الاتصالي)، وبخاصة دعوته لأنشطة عملية – موضوعية لأداء الحالة التي يرغب فيها (نص موجه للحدث (أ)).

- ولما كان منتج النص (خلافاً للمؤسسة) ليس لديه كفاءة الحدث المناسبة، وليس المتلقي ملزماً بإتمام الأنشطة التي يرغب فيها منتج النص، فإن الأمر يتعلق باتصال غير متكافئ (طلب/ التماس (و)).

ومن ثم فإن المواطن يفعل النماذج الكلية لبنية النص «الخطاب الرسمي» والرجاء/ المطالبة (قارن 3-4-3، 3-5، 5-3-1).

وباختصار: فالنص الموجه للحدث هو:

(أ) موجه (بشكل خاص) إلى نشاط موضوعي – عملي للمتلقي.

(ب) اتصال مؤسساتي.

(جـ) اتصال ثنائي.

(د) غير متكافئ.

(هـ) اتصال مدون.

3-4-3 أنماط الإجراءات:

إن النصوص ذات الوظائف الاتصالية المتباينة ليست متضمنة في

مواقف شديدة التباين فحسب، بل إنها تختلف تبعاً لذلك من خلال إجراءات خاصة أيضاً، يجب على منتجي النص ومتلقيه أن يسلكوها إذا أرادوا أن يتواصلوا بنجاح. ويمكن أن يفهم تحت «إجراء» بوجه عام أول تقريب إجراءات الفاعلين لحل فعّال لأهداف سبق اتخاذها أو نشأت عن مواقف معينة. ومن ثم يمكن أيضاً أن يطلق على إجراءات خاصة لإنشاء النصوص أو تفسيرها «إجراءات إنشاء النص أو فهمه» (لزم أن يشتمل مصطلح «إجراءات الاتصال» بالمعنى الدقيق إجراءات غير لغوية أيضاً).

ونصف تلك الإجراءات بأنها عمليات موجه إلى الهدف، وعمليات معالجة تجرى عن وعي غالباً عند إنتاج النص وتلقيه، هي إذاً تحقيقات خاصة لتصورات استراتيجية في إنتاج النص أو فهمه (قارن حول ذلك أيضاً 5-2-2).

نحن نركز ابتداءً على إجراءات إنشاء النص، وننطلق من أن المتفاعلين لديهم معرفة خاصة بالاستراتيجية أيضاً، خبرات عن أي إجراءات مقترنة بنماذج كلية معينة ثبت نجاحها في مواقف معينة، ويشتمل مفهوم الاستراتيجية الأساسي هنا على التصورات الأساسية الاستراتيجية الثلاثة التي ذكرها (انكفست Enkvist 1997، ص 19 وما بعدها)[13]. بمعنى الجوانب الاستراتيجية المتزامنة أو المتتابعة: تبني النموذج، وتوجيه المتلقي والتحويل الأفقي للحمل.

إن العمليات الاستراتيجية توضع أساساً مع الاستقرار على موضوع – النص والإجراء الأساسي لتحقيق مطلب المتكلم (في نص مثالنا/ إنشاء خط تليفوني/،/ طلب/). وتتبع الاستراتيجية بداهة أيضاً القرارات الخاصة بمتغيرات معينة للمقصد، والتحديدات الموقفية (تتعلق ضمن ما تتعلق بوسيط إبلاغ المعلومة أو توجيهها...).

ولا ينبغي هنا إلا إبراز – بوصفها أحكاماً إجرائية خاصة – تلك

الإجراءات التي تعد جوهرية للإجراء المنهجي لدى منتج النص عند بناء النص[14]. ونبرز من العدد الكبير من إجراءات إتمام التفاعل الخطوات التالية:

(i) عمليات توسيع النص. ترجع إجراءات إنشاء النص ابتداءً إلى كنه كم المعلومة هل ينبغي أن يوسع موضوع النص أم لا، وإذا كان الإيجاب فما هي مكونات الدعم التي يمكن أن تحقق مثل ذلك التوسيع لموضوع النص بشكل أنسب (من خلال تخصيص موضوع النص أو بتعليل الحال المعبر عنها في موضوع النص أو إيضاح الحال بمساعدة أمثلة، مخططات...). ويمكن أن يشار في هذا السياق إلى أنه مع النصوص المركبة ينظر إلى التأليف بين مكونات دعم عدة على أنه أمر معتاد. غير أنه في حالات كثيرة يجب أن يضمن منتج النص «المناسبة الموضوعية» لمطلبه (انتوس Antos 1984، 188) من خلال قضايا مناسبة وتنشيطها.

(ii) خطوات إجرائية استراتيجية. للقرارات الاستراتيجية أهمية خاصة لإنشاء النص، تلك التي تتجه إلى كيفية إبلاغ المعلومة أو توجيهها، وهي تختص أساساً بمسألة، هل الإجراءات البسيطة أم المعقدة (سردية، وصفية، حجاجية... كذلك 5-3-4) يمكن بالنسبة لمطلب معين أن يثبت أنها واعدة بالنجاح في تحقيق الهدف.

(iii) إجراءات مفردة تكتيكية – متخصصة. تستخدم بوجه خاص للتخصيص الإضافي أو تقوية القرارات الإجرائية الأساسية – ومن الأمثلة التي يمكن ذكرها هنا: الإعلاء/ الحط من شأن الشريك، والتقوية العاطفية للمطلب، تبسيط الأمور أو تعقيدها عن وعي... (انظر كذلك 5-2).

يكون مجموع هذه القرارات الإجرائية بالمفهوم الضيق الأساس لقرارات البناء لدى منتج النص. وسيرد فيما يلي عرضاً تخطيطياً لها.

(٧) **عمليات اتخاذ القرار لدى منتج النص**

نمط الوظيفة: نصوص – التوجيه

التوجيه

/ المقصد – الأساسي، موضوع – النص/

إرشاد مخاطبة رجاء

(2) تحديدات موقفية

متكافئ غير متكافئ

طلب

مكتوب منطوق

(3) قرارات إجرائية

(أ) توسيع موضوع النص

مكونات داعمة

إيضاح تخصيص

(ب) خطوات إجرائية استراتيجية

إجراءات مركبة لإنشاء النص

تعليل

(جـ) إجراءات مفردة

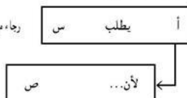
تكتيكية – متخصصة

توجيهية – حجاجية

إعلان شأن

بالرجوع إلى المثال السابق ذكره في طلب نقل خط تليفوني يمكن أن يحدد مكونات الإجراءات ما يلي:

(i) يوسع موضوع – النص عادة من خلال مكونات – التعليل (مثلاً: إشارة إلى الإلحاح في مطلب وضرورته).



رجاء من أجل السماح بهاتف وتركيبه

(قارن 5-3-3-2)

(iii) يعد الحجاج أساساً إجراءات تشكيل النص الغالبة موضع تساؤل بالنسبة للنصوص ذات مكونات التعليل (انظر 5-3-4-2). ويقيم منتج النص في ذلك علاقة بين قضايا معينة (أ، ب، هـ...) بعضها ببعض ليستنبط من ذلك استنتاجات حول المطلب الفعلي (طلب نقل الهاتف = د).

تخطيطياً: أ وب و ~ = رمزاً للنفي).

(iii) يمكن هنا استخدام طرح حدث رد الفعل لدى المتلقي الذي يرغب فيه منتج النص مثالاً للعدد الكبير نسبياً من الإجراءات التكتيكية الاختيارية (حول ذلك 5-3-3-1). ويعرض منتج النص هذا الحدث بوصفه حدثاً مهماً لجماعة اجتماعية معينة أو للمجتمع كله: م (د).

وهكذا تشكل عمليات القرارات هذه مجتمعة الإطار للبناء الفعلي للنص.

3-4-4 أنماط بناء النص:

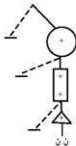
ليس من الممكن أساساً بسبب كثرة قرارات وظيفية ممكنة وموقفية

وخاصة بالإجراءات، وضع نماذج ثابتة لتشكيل بنية كل فئة نصية مفردة. ومن ثم نقتصر على وصف الأنماط الأساسية لتشكيل البنية، التي يمكن أن تلحق أبنية النص في نصوص معينها بها.

(i) يجب على منتج النص ابتداءً من أجل تشكيل بنية إجمالية لنص مخطط له أن يصدر قرارات تكوينية – بنائية (هندسية)، قرارات عن تتابع المركبات المختار للنص الجزئي (1 أ). ويتبع ذلك ضمن ما يتبع مسألة هل يمكن أن يتقدم على نواة النص (ن ن) الفعلية جزء افتتاحي خاص (ج أ) أم لا = (ا ب).

ويجب في الوقت نفسه أن يتساءل عن نماذج قضوية – تركيبية لتنشيطها في (ج أ). ويجب قياساً على ذلك مراعاة جزء ختامي محتمل للنص (= ج خ). ومن الأهمية بمكان كذلك لنواة النص ما إذا كانت محددةً من جهة الموضوع أم لا (= ا ج)، وبخاصة في أي تتابع تترابط وحدات النص الجزئية بعضها ببعض (= ا د). ومما له أهمية هنا هو ما إذا كان ينبغي أن يبلغ معلومة النواة الأساسية والمقصدية (= ن) في البداية أو في الوسط أو في النهاية من ن ن (أو ما إذا أمكن دمج «ن ن» مع «ج أ» أو «ج خ».

أنماط تشكيل بنية – النص



(1) أنماط التأليف

(1 أ) تقسيم إلى وحدات النص الجزئية

(1 ب) تقسيم للجزء الافتتاحي (ج 1)، والجزء الختامي (ج خ).

(1 ج) تثبيت موضوعي في ن ن

(1 د) تتابع أجزاء النص[15].

ن أ ب ج- أ ن ب ج- أ ب ج ج-ج ب أ -

ويمكن أن يستنبط من مثالنا عن النص ما يلي:

- إن الأمر يتعلق مع نصوص جزئية «ن» (= يطلب...) و«أ» (= يعلل...) بنص مركب (= 1 أ).

- أن «ن» حددت من جهة الموضوع (= 1 ب):

- أن نواة النص (المكونة من ن وأ) يجب أن تربط بنموذج النص الكلي «خطاب موضوعي رسمي» (مع «ج 1» و«ج خ» الإجباريين = 1 ب):

خطاب موضوعي رسمي



حيث:

ج 1 = رأس الخطاب (التاريخ، عنوان المرسل إليه، إبراز الطلب، ومن المحتمل الخطاب).

ج خ = خاتمة الخطاب (ومن المحتمل جزء نهائي مختصر، صياغة تحية، توقيع).

وبالنسبة لتتابع وحدات النص – الجزئية في «ن ن» (= 1 د) يجب على منتج النص أن يقرر إذا ما كان «ن» ينبغي أن تزحزح إلى ،مركز

العرض، أو إذا ما كانت معلومة النواة تظهر بمعنى مبدأ الصعود في نهاية «ن ن».

(ii) أنماط التتابع:

تعد عمليات التتابع والترابط بوجه خاص مهمة للبناء الداخلي لمركبات النص الجزئية.

أنماط بناء النص



إن تتابع الأحداث الإنجازية (تقدم هنا من خلال أ، ب، جـ... ي (قارن 5-3-4-1) يمكن بالطريقة ذاتها مثل تأليف وحدات النص الجزئية ذاتها (حيث يفهم «ن» على أنه رمز لكل معلومة مهمة للنص الجزئي).

ويمكن أخيراً أن يحدد كذلك الدمج القضوي من خلال أنماط ربط متباينة (أنماط الربط) (إضافي، إضافي – زمني، تقويمي – زمني، ضمني...) ومع ذلك فقد ثبت لإيصال معاني النص الجزئية أنه يكفي أن كل نمط غالب فحسب. (انظر الشكل السابق).

وفيما يخص مثالنا النصي ينتج بالنسبة لـ «أ» تبعاً لنهج أساسي حجاجي غلبة نمط الربط الإضافي – الضمني، الذي يقدم من خلاله تتابع ثابت نسبياً لأوجه الإنجاز المفردة المقررة. وبالنسبة إلى «ن» على العكس من ذلك لا يتوقع تفريق آخر (ومن ثم بناء إضافي) إلا في حال استثنائية عند إكمال «ج أ) و«ج خ) نحصل على البنية الأساسية الأفقية التالية للطلب(16):

«ج أ) رأس الخطاب.

«ن ن» لب الخطاب «ن» لأن «أ»

«ن» (طلب من «ن»)

لأن أ وب وأ جـ إذاً م (د)

«ج خ» خاتمة الخطاب

5-4-3 نماذج الصياغة:

تصطدم محاولات التنميط على مستوى عرض النص وإنشائه في لغة واحدة (وهما النشاطان الأساسيان في مرحلة الصياغة، انظر 5-3-3-3) بصعوبات خاصة: ففي الأساس لا يماثل النص ذاته (بشروط موقفية مماثلة تقريباً) لا تنشأ إلا في حالات استثنائية شديدة الندرة صياغة النص ذاتها في لغة بعينها – ويستنبط من ذلك أن صياغات النص لا تخضع أساساً لتعميم أو لبناء الأنماط أو النماذج.

ومن جهة أخرى لا يكون منتج النص بأية حال متحرراً كلية عند

صياغة النص، ومن الواضح أنه لا تكفي مراعاة القيود الدلالية - النحوية. ويجب تبعاً لذلك أن يوجد أيضاً ما يشبه النموذج/ المعياري لصياغة النص (عند تطابق إطار بناء النص).

هذا الغرض تدعمه ملاحظة أن المتلقين يمكنهم أن ينظموا نماذج نصية معينة ذات صياغات متباينة دون مشقة وأن يلحقوها بالقسم النصي ذاته، حتى الترجمات (التي لها تشكيل شديد التباين) يتعرف عليها المشاركون في الاتصال في العادة باعتبارها صياغات لنوع النص ذاته. وينتج عن ذلك أنه يجب في صياغات النص - مع كل شخصية فردية في تشكيل النص في كل حالة - أن ينعكس ما هو خاص وما هو عام أيضاً، وأننا نفعل عند توليد النصوص معرفة نمطية أصلية عن ملامح الصياغة الخاصة بأقسام نصية معينة (ونفيد أيضاً من عناصر المعرفة هذه أيضاً عند فهم النص). فليس تأليف النص فحسب، بل صياغته أيضاً تميزان البرقيات عن طلب التوظيف أو الحكايات[17]. لكن كيف يمكن أن تدرك أوجه الاتفاق تلك (والفروق) في الصياغة، والإفادة منها في تصنيف النص؟

(أ) تصور مبادئ النظام والصياغة العامة بوضوح مجالاً جزئياً من معرفة المشاركين في الاتصال، تلك المبادئ التي نود وصفها هنا بأنها معايير الاتصال المميزة للأقسام النصية. فهي تنتج أساساً عن مستويات تصنيف الواقعة في درجة أعلى من جهة التدرج (عن ذلك 3-4-3) وتعكس بذلك جوانب معينة من أوجه طرح المهام الاتصالية.

وفي الواقع لدى منتج النص عند تشكيل النص مساحة واسعة للغاية للإنشاء الفردي للنص، ولكن ذلك المجال الخاص ببدائل الصياغة تقيده مبادئ التشكيل الخاصة بأقسام النص المتحدث عنها هنا.

ماتزال المعالجة النظرية لقيم الخبرة تلك تكمن في بداياتها، وقد

اشتغل فانديك (1980 أ، 106) بتلك «المفاهيم الحدسية» مثل الوضوح والقصر. ويمكن لأعمال ذات هدف أسلوبي أساساً أن تكشف عن جهود منظمة لوصف المبادئ العامة لتشكيل النص وتصنيفها؛ فهناك وصفت مبادئ النظام والصياغة تلك منذ ا. ريزل E. Riesel بأنها «سمات أسلوبية»، تستلزم وتحفز اختيار عناصر الأسلوب في النص وتنظيمها 1970، 76)[18]. ويجب أن تنظر إلى أن عدد السمات الأسلوبية وتصنيفها مايزال إلى اليوم مشكلات لم تحل إلى حد بعيد، وكذلك مسألة «ربط عناصر الأسلوب بتلك المبادئ العامة لتشكيل النص (حول ذلك: هاينه مان heine Mann 1979، 270، ولرشنر Lechner 1976، وم. هوفمان Hoffmann 1987، وهاينه مان 1974، ص 57 وما بعدها).

ويمكن أن تفهم معايير الاتصال الخاصة بأقسام النص التي افترضناها على أنها إسقاط لتلك المبادئ العامة لتشكيل النص على أقسام معينة: فهي تحدد مساحة بدائل الصياغة الممكنة حسب خواص قسم نصي معين، وتكون بذلك إطار صياغات نصية مميزة. ويمكن أن توصف معايير الاتصال الخاصة بأقسام النص مطبقة على طلب نقل الهاتف المذكور آنفاً على النحو التالي: موجه إلى متلق له حق اتخاذ القرار (الرجاء) ذو صبغة مؤسسية (إدارة حكومية وبلدية)، كتابي، حجاجي على أساس موضوعي – معلوماتي، محدد الموضوع، قصير، موجز، مهذب.

وينبغي في ذلك أن تعلم المؤشرات قدر كل معيار (التدرج بالنظر إلى وضع التفاعل) (انظر هاينه مان Heinemann 1974، 58)، ومن ثم يجب أن توصف صياغات النص التي تخرج عن هذا الإطار بأنها غير مناسبة أو غير مؤثرة.

(ii) تتبع معرفة المشاركين في الاتصال بالصياغة أيضاً نماذج

صياغة معنية وكلمات وتراكيب، ثبتت صلاحيتها في مهام اتصالية مقننة سابقة ويساعد تفعيل تلك النماذج منتج النص عند الملء السريع، بل والمناسب في عمليات بناء النص. ومن ثم فإن مفهوم نموذج الصياغة ينبغي أن يرتبط بكل الوحدات اللغوية، التي يمكن فهمها بوصفها «مقدمة» سبقت صياغتها أو على سبيل المثال. ويقوم بهذا الدور أيضاً لكميات مفردة، مرتبطة بمواقف معينة مادامت لها صيغة خاصة بأقسام النص، وأوجزت بدقة ما هو مميز لموقف معين (أي أثارت لدى الشريك التداعي أو رد الفعل المرتجى).

ويمكن أن نذكر هنا أمثلة لتلك المؤشرات لأقسام النص أو مجالات الاتصال: المرافعة، والحبس، والحكم من مجال شؤون القضاء، ناقل مستمر، وناقل جانبي ومقاومة الغبار في مجال الإنتاج المادي، وحديث تعليمي ونشاط الوالدين ومراقبة الأداء بالنسبة لمجال شؤون التعليم.

بيد أن لأوجه الربط المميزة للوحدات المعجمية وتراكيب نحوية نمطية أهمية خاصة لنماذج الصياغة تلك، إذ يمكن إعادتها إلى معرفة خاصة للمشاركين في الاتصال بالتضام؛ معرفة عن أوجه الربط كثيرة التردد وصور قابلية الربط لوحدات معجمية[19]. ولما كانت الخبرات التي تكتسبها في احتكاكنا بالبيئة الاجتماعية، تختزن في وعينا في صورة مركبة (فهي «بوصفها صور للوقائع مترابطة في الذاكرة بشكل مباشر «كليكس/ كوكلا/ كون Klix/ Kukla, Kuhn 1979، 142)، فإن تفعيلها يحدث كثيراً بالصورة ذاتها من خلال أوجه ربط سنتجميمية ثابتة.

ويعد كثير من أشكال التضام هذه بدورها مميزة لمجالات اتصال معنية: معلم، مربٍ، تشجيع التلاميذ الضعاف، التعاون في ثقة تامة بين الوالدين والمدرسة بالنسبة لمجال الاتصال الخاص بشؤون التعليم، استخدام

غير مصرح به... تخريب عبثي...، مسؤولية جنائية بالنسبة لمجال شؤون القضاء... وتقوم أوجه تضام أخرى بوظيفة مؤشرات لأنواع نصية معنية: ببالغ الحزن (والأسى) إعلان عن وفاة، باسم الشعب... حكم محكمة، كان ياما كان... حكاية خرافية...

وتقود المجموعة المذكورة أخيراً إلى مكونات نصية متكررة (مقولية) (هاينه مان heinemann 1984، 38)، التي يبلغ معها الربط الخاص بالتداعي للوحدات المعجمية والتراكيب النحوية درجة جد عالية. ومن ثم فإن هذه المكونات النصية المتكررة تنشط بشكل دائم أيضاً بوصفها وحدات كلية (أ. أ. ليونتيف A.A. Leont'ev ,1984، 185). ومما يميز هذه المجموعة الكبيرة من وحدات ذات صيغة متعارف عليها هو ارتباطها بمراحل معينة من تركيب النص.

الشروع في الاتصال وبداية النص: نهارك سعيد أو أهلاً بك أو مرحباً؛ = صيغ تحية. نحن ننظر اليوم في القضية الجنائية س = جلسة محكمة، بأي شيء يمكنني أن أخدمك؟. ماذا تريد؟ = محادثة بيع، التالي رجاء = مراجعة طبية، بالإشارة إلى خطابكم... = خطاب موضوعي... (قارن هاينه مان 1984، ص 38 وما بعدها). ختام النص والاتصال: وداعاً! إلى اللقاء! مع السلامة! = صيغ سلام. مع عظيم احترامي! مزيد من السلام! = صيغ سلام في الرسائل. أشكر لكم (حسن) إصغائكم = محاضرة. وننهي بذلك... = اجتماع.

وتجدر الإشارة بوجه خاص إلى مجموعة من نماذج الصياغة النمطية الأصلية: إشارات التقسيم. ويدور الأمر في ذلك حول صيغ إحالة تركيبية، يبنيها منتج النص لتأكيد الفهم في النص، ومن ثم فهي تشكل أساساً معينات توجيه – وتقسيم للمتلقي؛ غير أنها تقوم بوظيفة معينات للصياغة (صيغ سبق تشكيلها) بالنسبة لمنتج النص (جوليش Gülich 1970).

ويفرق في المراجع المتخصصة بين عدة أقسام فرعية من إشارات التقسيم (أساساً لدى جوليش 1970 وكذلك جوليش/ برايبله /Gülich Raible 1975 وشانك Schank 1981 وجوبين Gobyn (1984)، وهي جميعها لا تيسر إدراك تقسيم كل نص فحسب، بل إنها تسوغ بناءً على ذلك أيضاً استنتاجات للتعرف على أقسام نص معينة (حول ذلك وخلافه شانك Schank 1981، ص 99 وما بعدها).

يمكن عرض مستويات الصياغة من منظور منهج الوصف الخاص بناء على النحو التالي:



يوضح هذا المخطط أن مساحة صياغات النص الفردية لم تحدد إلا على نحو عارض، وصار واضحاً في الوقت ذاته أن المشاركين في الاتصال الذين لديهم بالتأكيد كم أكبر من نماذج الصياغة يتفاضلون في التشكيل المؤثر والمناسب للنص. ومن جهة أخرى لا تكفي قيود الصياغة ونماذجها الموضحة هنا لتكوين «أنماط صياغة» خاصة، يمكن فصل بعضها عن بعض بوضوح. وفي الحقيقة تقوم قيود الإطار للصياغة ونماذج الصياغة الخاصة بوظيفة مؤشرات محتملة لأقسام النص، غير أن مستويات الصياغة في حد ذاتها لا تكفي عادة لتعريف أقسام النص. بل يبدو أن تعريفاً أكثر دقة لأقسام النص - ونرجع لذلك إلى منطق أفكارنا - لا يكون ممكناً إلا بضم عدة طرائق عن التنميط (من خلال تعاضد معرفة التفاعل ومعرفة النماذج ومعرفة التحقيق اللفظي).

ونورد لتصور هذه الأفكار واحدة من الصياغات الممكنة الكثيرة لطلب نقل التليفون المذكور مراراً فيما سبق.

(41) لايبتزج 190000

د. ماكس ماير

شارع سارتورن 57

لايبتزج 7063

إلى إدارة البريد

ومصلحة التليفونات الألمانية

قسم الشبكات وتجهيزات المشتركين

بخصوص: نقل خط التليفون الخاص بي

بسبب انتقالنا نرجو نقل خط التليفون

14123 (شارع هردر 18، ليبتزج 7010

إلى مسكننا الجديد (شارع سارتورن 57، ليبتزج 7063).

السبب: أنا أعمل في الشؤون الصحية (= أ)، ويجب لذلك أن يكون اتصال عملي أو المرضي بي ممكناً بشكل مستمر وسريع (= ب).

آمل تحقيق طلبي في أسرع وقت ممكن (= د).

د/ف.

5-3 تحديد المستويات والدمج:

يجب بعد هذه الأفكار عن تفريع معرفة التنميط أن نتساءل في النهاية عن دور أوجه تمثيل التنميط الموضحة هنا في الاتصال الفعلي، وعن جوانب دمجها، ولهذا أخيراً عن إمكانية التطبيق العملي للنموذج المقترح هنا. لقد عولجت الصعوبات المرتبطة - بتحديد المعرفة الخاصة بأقسام النص في 3 - 1. ويمكن أن يشار هنا إكمالاً لذلك إلى أنه يمكن أن تشترط معرفة إيجابية وسلبية بنماذج النص مع أنواع النص الأكثر شيوعاً (رسائل خاصة، ومحادثات يومية موجهة للحدث وإعلانات في الصحف، واعتذارات...) لدى كل المتواصلين تقريباً. لكنه في أقسام نصية أخرى يجب أن توضع فروق: تتسيدها مجموعات معينة إيجاباً وسلباً (مثلاً: تقارير الصحافة)، بينما لا تعرف للآخرين إلا في صورة تلق (إذ إنها لا تطلب في العادة أيضاً إلا بشكل سلبي). والثالثة، مجموعة صغيرة من أقسام النص (المقالات مثلاً) لم يسجلها بعض الأشخاص الخاضعين للتجربة مطلقاً (لأنها لا تستخدم في واقعهم الاتصالي).

ينتج عن ذلك أن المعرفة بأقسام النص ليس لها حجم ثابت

للمشاركين في الاتصال في مجتمع الاتصال، وأن مدى هذا النظام الإدراكي الجزئي ومضمونه لدى الأفراد لا يرتكز على خبرات المشاركين في الاتصال عند القيام بمهام اتصالية خاصة. فالخبرات من هذا النوع تختزن وتنشط في المواقف المعطاة بوصفها نماذج نص كلية.

ويجب لذلك أن تجرد إلى حد بعيد محاولات استنباط تنميط النص من مخزونات فردية (وتحقيقات نصية معينة)، إذ يمكن أساساً أن تسهم أوجه تجريد من بيانات إمبريقية في جعل الحقيقة أكثر وضوحاً.

ولذلك تعد أنواع النص في التنميط ظواهر ذات نمط مثالي أو نمط أصلي بوصفها تعميمات تقوم على خبرات محدودة (لدى متحدث في جماعة اتصال معينة)، ولذلك يمكن أن توصف بوصفها نماذج لغوية كلية لإنجاز مهام اتصالية خاصة في مواقف معينة. وفي إطار ذلك ينبغي أن يفهم مصطلح «النموذج الكلي للنص»، على أنه اختصار لمصطلح «النموذج الكلي لبنية النص»، أي تكوين أساسي شكلي معين للنص يترابط بأوضاع تفاعلية معينة[20].

إن تنميط النص للأسباب المذكورة لا يمكن أن يكون تاماً (بمفهوم إيزنبرج) ولا صارم التنظيم، بل من الصعب كذلك من وجهة نظرنا الحفاظ على مطلب إيزنبرج عن التشديد في تنميط النص (وضوح إلحاق كل مثال نصي بنوع نصي معين) (قارن حول ذلك 3 - 1). فمن المؤكد أنه بالنسبة لنصوص معينة يمكن لأوصاف ذات نمط أحادي أن تتضح كفايتها، لكنه بالنسبة لعدد كبير من النصوص تكون أوجه إلحاق عدة فيما يبدو ممكنة، ومن ثم ننطلق من أن كل تنميط للنص يجب أن يكون مفتوحاً في مقابل أوجه الإلحاق المتعددة تلك، إذ إن النص نفسه يمكن في إطار قيود الإطار ذاتها تقريباً، أن يستند إلى وحدات أساسية في ارتباط بمواقف الاهتمام للمشاركين في اتصال ودرجة الأهمية في جوانب الوصف بالنسبة لشركاء،

الاتصال[21]. ويضاف إلى ذلك أنه لا يوجد على الإطلاق بناء نمطي أساسي بالنسبة لأنواع نصية معينة بشكل واضح[22]. وأخيراً تتضح بشكل أفضل بناءً على هذا السبب الحقيقي أيضاً الظاهرة السابقة الذكر عن التسمية المتباينة للأمثلة النصية ذاتها من خلال متكلمين مختلفين. كل هذه الاعتبارات مجموعة تقودنا إلى التصنيف المحدد فيما سبق لمستويات تنميط النص – المتجانسة فيما بينها.

بيد أنه بالنسبة لتكوين أقسام نصية مفردة يعد بوجه عام ربط أنماط معينة من هذه المستويات أمراً ضرورياً، وكذلك دمجها في نموذج خاص لأقسام النص (إذ لا تتوسط مقولة نوع النص بين جانب التعبير وجانب المضمون في النصوص فحسب، بل تنشئ أيضاً علاقات بالاستعمال اللغوي في أثناء التفاعل الاجتماعي (قارن حول ذلك فايجند Weigand 1997، 240).

وينسب بذلك إلى هذه المستويات (والأنماط المختلفة لهذه المستويات) بشكل واضح أهمية متباينة: ففي الطلب/ أو الرجاء يتغلب الجانب الوظيفي، وفي البرقيات/ الرسائل/ أوجه البث التليفزيوني تتغلب بالأحرى تصورات ذات طابع موقفي أساساً، وفي نصوص معينة وبخاصة في المجال التربوي من المحتمل غلبة إجراءات معينة في عرض النص أو إنشائه، أو تقع أبنية نص مميزة في بؤرة اهتمام المشاركين في الاتصال[23].

وعلى الرغم من أن التركيز الخاضع للاهتمامات المشار إليه هنا في مستوى التنميط فإن أوجه تنميط المستويات الأخرى في نموذج نصي كلي تكون مدرجة دائماً. وحتى حين يكون نوع النص البرقية مفتوحاً من الناحية الوظيفية[24]، فإن كيفية عمل برقية معينة لها أهمية عملية بناء معينة وخصائص صياغة محددة. وبهذا المعنى تتضمن نماذج نصية كلية

دمج أنماط مختلفة المستويات في وحدة خاصة، يمكن أن تفهم على أنها حزمة من أنماط ذات سمات من مستويات مختلفة – ذات أقطاب متباينة – ونوضح عملية الدمج هذه بمثال من نوع النص المذكور آنفاً البرقية، ففيه نتتبع – ابتداءً – كل مستويات التنميط في نموذجنا في إطار جانب الأهمية لتكوين نموذج النص الكلي هذا.

نوع النص ‏ برقية

I ‏ ن

II ‏ (أ) ‏ ن

(ب) مؤسساتي/ شؤون البريد والاتصالات/

(جـ) ‏ ن

(د) ‏ ن

(هـ) اتصال مسجل، اتصال عن بعد، مكتب البريد وسيط بين منتج النص ومتلقيه، إلحاح خاص/ سرعة خاصة في النقل، الإرسال عن طريق استمارة.

III ‏ ن

IV ‏ (أ) «ج أ» و«ج خ» إجباري (استمارة)

V ‏ (أ) اختصاراً (إيجاز شديد في الصياغة) دون خطاب، في الغالب جملة واحدة فقط.

وضوح

(ب) تراكيب مختصرة

نموذج الصياغة: «أصل غداً».

عند حذف كل الأنماط الفرعية غير المهمة بالنسبة لنوع النص البرقية ينتج النموذج الكلي الآتي للنص:

برقية – نموذج كلي للنص

- اتصال مسجل مؤسسي/ بريد/
- نقل سريع للغاية
- «ج أ» و«ج خ» إجباري/ استمارة/
- اختصار 1
- تراكيب مجتزأة.

يمكن أن تعد أمثلة النص التي تظهر كل السمات المذكورة هنا أنماطاً أصلية لنوع النص البرقية، فهي تمثل إذاً «نموذجاً مثالياً» لنوع النص هذا. لكنه يتضح أن أمثلة النص أيضاً التي لا تظهر كل هذه «الأنماط من السمات» يمكن أن تزود بالعنوان «برقية»، فهي تصف إذاً نوعاً من منطقة الحدود لهذا النوع النصي، من أين يبدأ تقييم أوجه إلحاق الأمثلة النصية ذاتها بأنواع نصية أخرى (قريبة) (مثلاً: الرسالة البرقية، الرسالة المستعجلة)[25].

بيد أنه يقال في الوقت نفسه إن سمات الأنماط بالنظر إلى عوامل تفاعلية مختلفة يمكن أن تكون بارزة على نحو مباين[26]. بهذا المعنى يتشكل نوع النص من خلال فصل القيود – سواء أكانت متساوية أو غير متساوية – بعضها عن بعض (فيلمور Filmore 1975، وقارن كذلك فايجند Weigand 1987، 243).

ونقتصر لوصف بالأمثلة لتصور أقسام نصية ذات نمط أصلي على إيضاح صياغات موجزة، استنبطت بالطريقة ذاتها:

إعلان عن وفاة – نموذج نصي كلي

- إيصال المعلومة/ عن موقف منتج النص من نهاية حياة س/
- اتصال مسجل متناسق في الصحافة/ قسم الإعلانات/ أو على بطاقات مطبوعة.
- تقوية/ محفزة عاطفياً/ أو دينياً أيضاً في بعض الحالات.
- «ج خ» إجباري/ الورثة/ التاريخ، وربما الإشارة إلى تشييع الجنازة أو التأبين/
- طبقة عليا للأسلوب/ ودع/ توفى، أرقده في مثواه.../

بحث للدبلوم – نموذج نصي كلي

- إبلاغ معلومة.../ بحث عن معلومة/

اتصال مكتوب مؤسسي.

- مقسم إلى نصوص جزئية مع مكونات تدعيم كثيرة، وبخاصة التعليل.
- حجاجي ذو ربط ضمني غالب، تلخيص النتائج في شكل أفكار رئيسة (معلومات – ن) في «ج خ».
- موجه موضوعياً، دقيق.
- إشارات التقسيم/ مصطلحات علمية/ أوجه تضام.

وصفة طبخ – نموذج نصي كلي

- توجيه غير ملزم = توصية.
- مرتبط بنشاط عملي – موضوعي.
- مباشر – وصفي II (قارن 5-3-4).
- محدد الموضوع (تحضير أكلات).

- إجراء إضافي – متزامن.

(أ بعد ذلك ب، س بذلك ص).

- موجه موضوعياً، موجز 2 (قارن الفصل الخامس).

- اللكسيمات: تسميات للمواد الغذائية، والوسائل المساعدة لتحضير الأكلات، أفعال طلب لإعداد الأكلات، وفي بعض الحالات «يأخذ المرء...».

يتبين من مقارنة سطحية أن نموذج النص «وصفة طبخ» يحتوي على سمات أكثر من سمات نموذج نص «البرقية». وهذا يهدينا إلى ظاهرة تصاعد (كثيراً ما يكون متدرجاً) نماذج النص الكلية. ونوضح هذه الدائرة المشكل من خلال مثال مقابلة بين نموذج نص «رسالة موضوعية»، ونموذج نص «طلب مكتوب».

لا يظهر نموذج «الرسالة الموضوعية» إلا سمات قليلة نسبياً – معممة بشكل أو بآخر، وفي «الطلب» يمكننا في المقابل أن ندون توسيعاً للسمات المهمة للأنماط، ومن ثم تحديداً، حيث يمكن التدليل على أن الطلب (المكتوب) يمكن أن يوصف بأنه واحد من عدة نماذج نصية ممكنة للقسم النصي العلوي «الرسالة الموضوعية»[27].

نموذج النص الكلي

	طلب (مكتوب)	رسالة موضوعية
I	توجيه	ح
II	مؤسسي	مؤسسي
	ثنائي	ح
	غير متناسق	ح

	ب يحكم أ	
	= رجاء	
	اتصال مدون	اتصال مدون
III	تعليل	ح
	مباشر – حجاجي	ح
IV	«ج أ» و«ج خ»	«ج أ» أو«ج خ»
V	موجه موضوعياً	موجه موضوعياً
	اختصار 2	اختصار 2
	مهذب	ح
	يرجو س	ح
	يطلب س	

ويمكن أن يقدم الطلب بداهة شفوياً أيضاً[28]. ويكون نموذج النص الكلي «الطلب» – الذي يعد أعلى هرمياً من الطلب «المكتوب» أو «الشفوي» – مفتوحاً (= ح) مع الربط بالمقام.

إن معرفة مثل هذه النماذج النصية الكلية (التي يمكن أن تثبت أوجه ربط للسمات على نحو قياسي على الأقل بالنسبة لأنواع النص الكثيرة الشيوع) ذات أهمية أساسية بالنسبة لإنتاج النص وعمليات تلقيه أيضاً. فسواء منتج النص أو متلقيه أيضاً ينطلقان في مهام اتصالية معينة من قيم للخبرة متطابقة ويربطان توقعات معينة بنماذج بنية النص بالنظر إلى مجرى وقائع الاتصال.

ويجوز في العادة عند تشكيل النص أن يشترط أن يعرف منتج

النص ماذا يريد (ماذا يريد أن يفعل بمساعدة النص المخطط له أيضاً)؛ لذلك فهو ينشط مخطط الإجراء المناسب لهذا المطلب (بما في ذلك نموذج النص الكلي)، ويحاول أن يوائم بينه وبين القيود المعطاة، أي أن يعدله بالطريقة المناسبة: هذا النموذج - الذي يصور نمطاً معيناً من الدمج بين مستويات متباينة من التنميط - يخدم منتج النص الآن بوصفه صفحة لعمليات الاختيار والاستدعاء من أنواع مختلفة، وليس آخراً أيضاً يخدم تنشيط المعرفة اللغوية التي تختبر من جهة صلاحية عناصر وأبنية معرفية معينة للمطلب الاتصالي الحالي (قارن الفصل 4، 5).

يتحدد كذلك مسلك التلقي لدى المشاركين في الاتصال من خلال نموذج النص الكلي. ففي أغلب الأحوال يمكن أن ينطلق من أنه يقدم للمتلقين إشارات واضحة إلى أنماط أساسية موافقة لمسلك التلقي من خلال إشارات موقفية ملائمة (كتاب، صحيفة، نقل إذاعي، سوق مركزي، قاعة استماع...) و/ أو من خلال مؤشرات النص (عناوين، صياغات أدائية ضمنياً ترجع إلى النص بأكمله...). ولذلك ينشط مفسر النص في العادة ابتداءً نموذج بنية النص ذا النمط الأصلي المشار إليه على هذا النحو، الذي يصير ذا قيمة توجيهية لعملية التلقي الفعلية. ويجد عند مقارن هذا النموذج بأبنية النص المعطى فعلاً وصياغاته أنه إما أن يؤكد توقعه من خلال النص (غالباً ما يكون ذلك بعد تلقي بعض فقرات من النص) أو أنه يجب - بناءً على أوجه عدم تطابق مهمة أن يعدل النموذج المفترض لبنية النص (وفي بعض الحالات أن يحل نموذجاً آخر محله أيضاً). لكنه يبقى في كل الأحوال نموذج بنية النص نقطة جوهرية في تفسير النص.

هذا يصلح أيضاً لأمثلة النص «غير المعلمة»، أي لنصوص «لا تحيل» من خلال إشارات أولية، ولا من خلال مؤشرات إلى نموذج نصي كلي معين. وينشط في هذه الحالات - غالباً على أساس تلقي عناصر

النص الأولي – نماذج بديلة لبنية النص، مما ينتج أحادية معناها في أثناء عملية فهم النص المتقدمة.

وثمة سؤال آخر، وهو هل (وكذلك كيف) يضع المشاركون في الاتصال عناوين لنتيجة هذه العمليات (أي تزود بأسماء خاصة لأقسام النص)، لكنه من وجهة نظر اتصالية – براجماتية يعد هذا التساؤل في النهاية ذا أهمية ثانوية. ففي الأساس يعتمد الأمر في المقام الأول على أن المتواصلين ينتجون نصوصاً ملائمة اتصالياً أو إشارات نصية مناسبة – مع مراعاة فهم المكونات الخاصة للمعرفة فهماً صحيحاً والتفاعل معها تفاعلاً مناسباً. ولا يجب على المشاركين في عمليات الاتصال أن يقيموا حساباً دائماً للنمط «نموذج النص الكلي» في النص الفعلي.



الهوامش

*) هذا هو الفصل الثالث من كتاب: مدخل إلى علم لغة النص Texlinguistik, eire Einführung تأليف: ڤولفجانج هاينه مان وديتر ڤيهڤجر W. Heinemann/ D. Viehweger).

*) نشيد وطني فرنسي، ينسب إلى مدينة مارسيليا.

1) قارن أيضاً كالماير Kallmeyer (1986، 332) لأنماط الاتصال قوة موجهة ومنظمة ليس فقط فيما يتصل بالوقائع الاتصالية تلك، بل بتشكيل خطوط رئيسة في التعامل مع قيمة اجتماعية ما أيضاً.

2) تفهم «وظيفة» هنا في إطار نظرية النظام على أنها إسهام عنصر في عمل النظام الكامل (هنا: نظام الاتصال). وبهذا المعنى يحدد أيضاً دي بوجراند/ درسلر 1981، 190، وظيفة النصوص «بأنها إسهام النصوص في التفاعل». قارن أيضاً الصياغة الجديدة لمفهوم الوظيفة لدى ميشل وغيره (1985، 14): «نطلق على توجيه أهداف الأنشطة وغائية الأدوات/ الوسائل وظيفتها».

3) تحدد الوظيفة في كتاب شميت وآخرين 1981، 82 على سبيل المثال بأنها: «القصد الاتصالي لمنتج النص المصاغ في النص؛ «وفي ذلك لم يراع بعد بوضوح دور المتلقي. وفي المقابل يذكر لدى ميشل 1986، 68: أن وظيفة النص يمكن... أن تحدد أساساً من خلال

جانبين، ارتباط المتحدث -/ الكاتب من جهة، بالسامع -/ القارئ من جهة أخرى، ويؤكد جروسه 1974، 20 أيضاً أن وظيفة النص تتضمن لتحديدها مكونات توجيه - المتلقي».

4) لا ننظر إلى «التقويم» على أنه وظيفة أساسية، لأن منتجي النص يعبرون مع كل نص - وإن كان أيضاً في درجة متباينة - عن أوجه تقويم. ويسري ما يماثل ذلك على ظاهرة «الوظيفة الاجتماعية للنصوص».

5) كذلك لرشنر 1983، 267 و1984 أ، ص 20 وما بعدها، قارن عن هذه الإشكالية أيضاً 3-4-5.

6) قارن كذلك الأحداث اللغوية التأسيسية لدى روزنجرن 1979، 198.

7) هذا القسم الفرعي حدد استناداً إلى روزنجرن 1979، 199.

8) قارن حول ذلك تصنيف سيرل للفعل الكلامي 1976 - أجرى موتش 1987، 53 سرداً للأحداث اللغوية من هذا النمط (وليس للنصوص!).

9) حول مزيد من تمييز الفروق بين أنماط الحدث الكلامي في الطلب (وليس بين النصوص) انظر هنده لانج 1978، 124 وما بعدها - أما ا. و. جروسه (1974، 402) فينطلق من تقسيم ثلاثي لنصوص الطلب: نصوص إرشادية، وإقناعية، ورجائية.

10) لا يدعى بذلك أن كل نص خيالي يمكن أن ينظر إليه ابتداء، على أنه نص أدبي.

11) قارن مثلاً مجال الاتصال الثقافي، انظر هارتونج 1983 أ، 353.

12) المؤسسة حسب شلسكي Schelsky 1970، 10، هي «نظام موضوعي للواقع الاجتماعي».

13) تعد استراتيجية النص 1 - هدفاً بوجهه مبدأ تحويل مجموعة من المحولات أفقياً إلى نص (انكفست Enkvist 1987، 25)، 2 - حذفاً ما هو غير مؤكد من جهة التلقي في إطار تصور التفسير، 3 - تبنياً لنص جديد، لنماذج تقليدية للبنية الكبرى النصية، إما بالامتثال لهذه النماذج أو التمرد عليها، (1987، 27).

14) انظر حول مكونات الإجراء، عند عمليات الفهم الفصل الخامس - وعرض ليونتيف أيضاً Leont'ev 1979، ص 105 وما بعدها، الجانب العملي، للأحداث: للحدث «بالإضافة إلى الجانب المقصدي (وهو ما ينبغي التوصل إليه) جانبه العملي أيضاً (مثل: بأية طريقة يمكن التوصل إلى ذلك)».

15) ن = معلومة النواة، ا، ب، ج.. = أي وحدات نص جزئية، ينبغي أن يعرض نمط التأليف المذكور في المجمل أخيراً أبنية لم يجعل فيها منتج النص النواة صريحة. - ومن البدهي ألا تصور كل أنماط تتابع النص الجزئي المحددة المعالم هنا إلا نماذج مثالية لتشكيل البنية، إذ يمكن أن يمثل لـ «ن» في نصوص معينة، بل وفي نصوص جزئية عدة بلا ريب.

16) بشرط أن يقرر منتج النص المتغيرات البديلة المفترضة هنا.

17) يتحدث ميشل Michel 1987، 5 في هذا السياق عن «نماذج أسلوبية»، عن «كيفيات صياغة تتكرر باستمرار في بنية للنظام تتناسب مع البنية العلاقية». وقال ساندج 1986،

49 ما يشبه ذلك، وفي موضع آخر (1986، 194) توجز هذه الظاهرة تحت مصطلح «أسلوب نموذج النص».

18) يوجد لدى لرشنر lerchner التحديد التالي لمفهوم «ملمح أسلوبي»: «يمكن أن يفهم لذلك تحت «ملامح أسلوبية» الأجزاء المتفرعة بشكل تدريجي لاستراتيجية الاتصال (خطة النص) التي تتشكل من خلال عمليات دمج للدلالات الإيجابية للجمل وتعبر عن موقف المرسل من موضوع واقعة الاتصال والإخبار ذاته.

19) من البدهي أن توضع في هذه المعرفة الخاصة بالتضام فروق جوهرية اعتماداً على العمر والتربية والنشاط المهني، وبخاصة العلاقة الاجتماعية الوثيقة بين المشاركين في الاتصال.

20) يحتمل حسب جوبين Gobin (1984، 265) أن يكون نوع النص «الربط النمطي بين وظيفة وبناء»، حتى وإن لم يمكن أن تفهم هذه العلاقة على أنها تطابق بنسبة 1 :1.

21) يمكن أن يفهم الكتاب التعليمي على أنه نص علمي أساساً أو نص تربوي أيضاً، والكتاب الموضوعي على أنه نص علمي أو نص للاستخدام (انظر جوبين 1984، 36). ويمكن لأبنية الحوار أن تمثل دور التوجيه والإبلاغ أيضاً... إلخ.

22) على سبيل المثال نصوص الدعاية التي تتحدد ليس من خلال بناء نصي خاص، بل من خلال الطلب الضمني لشراء بضائع. قارن ڤان دايك 1978، 163.

23) وفي مقابل ذلك فإن ثمة أقسام نصية قليلة تقوم على المضمون أساساً – خلافاً لافتراضات ذائعة (مثل عقود الزواج)، إن الجوانب المضمونية تبدو في المقابل ذات أهمية بالنسبة للتصنيف الفرعي لأقسام النص: تقرير عن رحلة، تقرير عن حادث، تقرير رياضي، تقرير عن مريض.

24) أي أن تلك الوظيفة (موجه، مبلغ...) غير مهمة بالنسبة لتحديد جوهر نوع النص، البرقية، الرمز: ن.

25) لا يظهر مع رسالة برقية على سبيل المثال بدلاً من العلامات/ سريع جداً/ و/ مقتضب جداً إلا العلامات/ سريع/ ومقتضب/؛ وفي برقية تهنئة يضاف وظيفة الإبلاغ عن موقف منتج النص وتحديد موضوع النص.

26) «يمثل لمعنى تعبير لغوي من خلال نمط أصلي أو حال تصريفية، ويستكمل من خلال تحليل أمثلة، يمكن أن تعد بشكل أو آخر مجاورة للنمط الأصلي» (ڤايجند 1987، 245) ولهذا يقابل تصنيف الأنماط الأصلية تحليل المكونات الكلاسيكي.

27) ثمة خلاف في البحث اللغوي النصي حول عنونة مراحل التدريج هذه، نحن نضع هنا نمط النص في أعلى درجة هرمياً، وتعد «بدائل أقسام النص» فروعاً لأنماط النص.

28) إكمالاً للمخطط الموضح أعلاه وجب أن يضاف في نموذج النص الكلي للطلب الشفوي: الاتصال وجهاً لوجه، معد له، حواري، بالتناوب، صياغات الشروع في اتصال شفوي، والحفاظ على الاتصال واختتام الاتصال.

* * *

من نوافل القول: أن نشير إلى أن الرواية عالم شديد التعقيد فسيح الأرجاء، متداخل الأجزاء. إنها جنس نثري سردي مرن مطواع قادر على أن يهضم ويتمثل ويستثمر عناصر متنافرة كالوثائق والمذكرات والوقائع التاريخية والتأملات الفلسفية والتعاليم الأخلاقية والأساطير، وشيء من الإرث الديني والأدبي، ومن علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة. إنها كما يصفها جابر عصفور: جنس قادر على التقاط الأنغام المتباعدة والمتنافرة الإيقاع عصرنا - (زمن الرواية، لعصفور، ص 53)، بل هي حسب رأي (جورج لوكاتش) - ملحمة العصر الحديث.

وقد لمسنا ذلك كله في رواية (عبدالكريم ناصيف) الثلاثية الأجزاء: «**الطريق إلى الشمس**» البالغة بمجملها (1355) صفحة، والصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ما بين سنتي 1992 و2000. وقد حمل الجزء الأول منها عنواناً فرعياً هو «تشريقة آل المر»، والثاني عنوان «شرق/غرب»، والثالث: «الجوزاء». وامتد زمن الأحداث التي وقعت في الرواية أكثر من ثلاثين عاماً بقليل: (1914-1946). وهي أعوام حافلة بالأحداث والأحلام الكبيرة، إنها أعوام نضال الشعب العربي في سورية خاصة، وبلاد الشام عامة، ضد الأتراك والفرنسيين... وقد بسط الروائي ذلك من خلال قصة عائلة (آل المر) ببطليها (عزيز المر) وزوجته (شمس) التي تنتمي إلى قبيلة (الرولا).

وتوقف الكاتب في جزئه الأول عند انتصار العرب على الأتراك في العام 1918، ودخول الجيش العربي ظافراً إلى دمشق بقيادة فيصل بن

الحسين. وتوقف في جزئه الثاني عند منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، وعزيز لم يأتِ إلى دمشق بعد، وفي جزئه الثالث عند لحظة الجلاء عن سورية، ومشهد (عزيز ألمر) للعلم العربي يرفع فوق سراي الحكومة بدمشق، الأمر الذي مكنه من المشي، بعد أن كان مُقْعَداً لسنوات، بسبب رصاص الغدر الفرنسي.

وإذا كانت الأزمنة في هذه الرواية تمتد لأكثر من ثلاثة عقود، فإن الأمكنة التي جرت فيها الأحداث كانت تنداح وتتعدد وتتباين، ما بين قرية الريحانة - مسقط رأس بطل الرواية (عزيز المر) غربي حماة، وقرية أم الينابيع شرقي حماة على طرف البادية، وهي التي عمرها أهلها الهاربون من بطش الأتراك وجورهم بعد أن كانت قرية مهجورة،، وزرعوها وعاشوا فيها، وحماة، ودمشق، ودرعا، واللاذقية، إضافة إلى مضارب بدو عرب (الرولا) في البادية. فالرواية إذن تجمع ما بين مناخات البداوة والريف والمدينة في سورية.

وقد ارتأيت، لغرض الدرس والتحليل، أن أتوقف عند أربعة عناصر هامة في هذه الرواية هي:

أ - الأحداث. ب - أساليب السرد في الرواية. جـ - الشخصيات الروائية. د - الرواية بوصفها نصاً.

أ - الأحداث:

بدت الأحداث الروائية المسقية بماء الخيال الخصب تتشابك مع الأحداث التاريخية الموضوعية، التي مر بها وطننا الصغير (سورية)، على شكل جديلة متناسجة الخيوط، متصاعدة النمو، فأسرة آل المر ترحل من قرية الريحانة غرباً إلى أم الينابيع شرقاً، إثر صدام عنيف بين عزيز المر،

والشاويش (أبي شعيب) التركي، أسفر عن تمريغ وجه الأخير بالتراب، وإذلاله وضربه بالسوط نفسه الذي كان يسوط به عزيزاً. وتلا ذلك حملة من التنكيل والتعذيب لأهل القرية، ثم حرق لبيوتهم، فرحيلهم إلى الريحانة. وسبب ذلك إرغام (تركية) شباب القرية على السوق إلى حرب الترعة في مصر، وإجبارهم على المشاركة في حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل.

ولكن عزيزاً يصاب برصاصة من أعوان الشاويش في ساقه ويساق إلى السجن، حيث يلقى صنوفاً من الألم والعذاب والإذلال. وبعد أن يُجبِر رجلٌ يدعى (الأخضر) رجل عزيز، يُجْبِر جند الأتراك عزيزاً على الالتحاق بحرب الترعة، ولكنه مرة أخرى يتغلب على جلاديه، ويفلت منهم، ويلحق بأهله الذين صاروا في منطقة (الجفلتك) - شرقي حماة على أطراف البادية، حيث ظلُّ السلطة العثمانية هناك ضعيف أو شبه معدوم.

وهناك يتعرف عزيز الفارس الملثّم (شمس الدين) الذي يُنقذه من موت محقق ذات يوم... وتنشأ صداقة عميقة بين عزيز والفارس الملثم، الذي ينتمي إلى عرب الرولا. وما أن تنكشف حقيقة هذا الفارس عن أنه فتاة لا رجل، حتى تتحول الصداقة إلى حب قوي وشغف شديد بابنة البادية البيضاء الجميلة (شمس).

ويروم عزيز الزواج من شمس - ابنة الشيخ نواف، فيشترط عليه أعوان هذا الشيخ مُهْراً غالياً جداً، وهو أن يأتيهم شيخ قبيلة، أو قائد عسكر. ولكن بعد أن يكون الشيخ نواف قد أهداه فرساً شقراء وبارودة ألمانية وسيفاً.

وتمر الأحداث، فإذا عزيز في الثورة العربية الكبرى ضد الأتراك، وتشاء الأقدار أن يلتقي في غمار هذه الثورة بالشاويش (أبي شعيب) في قرية طفس بدرعا، ويتمكن من قتله، ويرفع إلى رتبة شاويش، ثم يدخل

دمشق منتصراً من المنتصرين، ويتقدم نحو حماة، ويأتي إلى الشيخ نواف بثلاثين من الجند قائداً لهم، ويظفر بالزواج من حبيبة القلب (شمس).

وفي الجزء الثاني ينتقل الزوجان إلى حماة، ويشرع عزيز بالعمل بتجارة السمن والجبن ما بين حماة وريفها. ولكن فرحته بتحرر بلاده من الأتراك لا تطول، فسرعان ما يدخل الفرنسيون سورية غصباً، ويحتلونها. وتبدأ عمليات النضال ضد فرنسا، فيشارك عزيز بها. وفي حماة يقتل جندياً فرنسياً ويجرح ثلاثة، فيقبض عليه، ويدخل السجن، ويعذَّب جداً... ثم يخرج بفضل معونة من القائد (فوزي القاوقجي). وتتعرض زوجته (شمس) لمطاردة من رموز الإقطاع والاحتلال. فها هو ذا (حسني) يطاردها، فتأبى، ويلحق به الإقطاعي (خالد آغا) فتأبى أيضاً... أما القومندان (جيرار) الفرنسي - صديق خالد آغا، فتطعنه بخنجرها، وتُرديه قتيلاً. وفي حماة يرزق عزيز وشمس بابنهما البكر الذي يسمونه (الأخضر)، ثم بنواف، فمناف، فبدور.

وفي الجزء الثالث تنتقل العائلة المكونة من أبوين وثلاثة أبناء ذكور وابنة إلى دمشق، ليبدأ عزيز هناك عمله تاجراً بالحبوب مع فلاحي درعا وقراها، ويقطن في منطقة الميدان. وفي العاصمة يتعرف عزيز الدكتور (عبدالرحمن الشهبندر) - وزير خارجية الملك فيصل ومؤسس حزب الشعب، ويتصل بالحركة الوطنية اتصالاً وثيقاً. ولكنه رغم محاولته إخفاء ماضيه وماضي زوجته في حماة، يصطدم بالكابتن الفرنسي (رينو)، الذي كان يشك بعزيز وزوجته، ويحاول معرفة علاقة (شمس) بمقتل صديقه (جيرار) بحماة.

ولم يقعد عزيز عن القتال ضد الفرنسيين، وهو المسكون بهاجس الحرية والكرامة الوطنية، فنراه يشارك في حوران بالقتال ضد جنود فرنسا، الذين تجاوزوا حدودهم، ويقتل هناك، مع صديقه (البطحيش) أكثر من

جندي فرنسي. ثم يخدع عن ذاته بواسطة العميل الفرنسي (محمد التيناوي)، ويسافر من دمشق إلى الكرك في حوران، استجابة لطلب وهمي من صديقه، حاكمه التيناوي، فيكون الفرنسيون له بالمرصاد، وتنشب معركة عنيفة بين البطلين (عزيز والبطحيش) من جهة، والفرنسيين من جهة أخرى، تسفر عن مقتل البطحيش، وإصابة عزيز بجروح وكسر في عظام الحوض، فيصبح مقعداً. ويبقى سنوات عاجزاً عن المشي، إلى أن يتم رفع العلم العربي السوري فوق سراي الحكومة بعد جلاء فرنسا، عندها فقط ينهض عزيز ويمشي، ويكون بجانبه ابنه (الأخضر) وزوجه (شمس)، وها هوذا - كما يقول الروائي -: «يتطلع إلى الأعلى حيث العلم والشمس، للتو يشعر أنه نسر.. جناحاه قويان، وهو يطير.. يحلق عالياً في السماء، بل يخيل إليه أنه يكاد يلامس الشمس، يكاد يبلغ الجوزاء». (الجوزاء 338/3).

* * *

هذه هي الأحداث الأبرز التي مرت بها حياة تلك العائلة، بل حياة بطل الرواية (عزيز) وزوجه (شمس). أما الوطن فقد كان بالتوازي يمر بأحداث جسام، وبحالة من الاستنفار والنضال والبطولات وعشق الحرية وطلب الاستقلال. فهناك زمن السفر برلك، وحرب الترعة، والثورة العربية الكبرى، وحكم وطني وليد، ما لبث أن تلاشى على وقع أقدام (غورو) الغاشمة في العام 1920. وهناك ثورات ضد الفرنسيين في ريف دمشق وحماة وجبال العلويين وجبل العرب، ثم إضراب ستيني عام 1936، فمعاهدة تتلوه، تعترف فيها فرنسا باستقلال سورية، ثم تنكث بهذه المعاهدة. وهناك حرب عالمية ثانية تنشب في العام 1939، وهناك سلخ لواء إسكندرون، ونذر شؤم بضياع فلسطين واستيلاء اليهود عليها، وهناك أخيراً اليوم الموعود، أعني يوم الجلاء عن سورية عام 1946.

ولا شك أن خيط الأحداث الثخين الذي أبرزناه هنا، كان مشتبكاً بخيط أنعم وأدق، فهناك حوادث فرعية كانت تغذي البنية الروائية وتطورها، منها مثلاً علاقة عزيز بقبيلة (الرولا) في البادية، ومنها علاقة عزيز بالنادي الأدبي في حماة، ومشاركته في المظاهرات ضد فرنسا، ثم مساهمته بثورة حماة المخفقة، ثم انتقاله إلى دمشق وعلاقته بفلاحي حوران، ومساهمته بتصفية بعض جنود الاحتلال في قرى درعا ومزارعها. ثم تعرفه الكابتن الفرنسي (رينو) في دمشق، وهو الضابط الذي كانت شكوكه تحوم حول عزيز وشمس، وهو الذي انحاز إلى الديغوليين بعد سقوط فرنسا أمام (هتلر)، وألقي القبض عليه وسجن، ولكنه كان وراء بعثة (الأخضر) إلى فرنسا. وهي البعثة التي مكنت الروائي من أن يطعم روايته بمقارنات كثيرة بين مفاهيم الغرب والشرق في الحرية والحب وغيرهما.

ولم يغفل الكاتب عن سرد جزئيات أخرى تكشف عن واقع الحياة الاجتماعية والفكرية والمعيشية في دمشق، ليجعل روايته رواية نضالية وواقعية في الوقت نفسه، إضافة إلى كونها رواية حب وحرب بامتياز.

فكيف ساق الروائي الأحداث الكبرى والأحداث الصغرى في عمله هذا؟ وما هي حيله في نسج خيوطها وشدها بعضاً إلى بعض في نسيج ملتحم؟

ب – أساليب السرد في الرواية:

لعل السمة الأبرز التي تنطبق على كاتب هذه الثلاثية هي أنه الراوي العالم بكل شيء، الذي وصفه (آلان روب غرييه) بالموجود في كل مكان، والذي يرى في اللحظة ذاتها الأشياء يمنة ويسرة، ويرى ظاهر الأشخاص وباطنهم.

وبعيداً عن التنظير البعيد عن النصوص، سأحاول هنا أن أقارب هذا الأثر الفني بحس تحليلي يبتعد عن الحرفية المدرسية في تشغيل المفاهيم، والآلية المتخشبة في التصنيف والمقاربة، بغية الإنصات الحميم لما قامت عليه هذه الرواية من أساليب في السرد وفنون الحبكة.

فقد كان عبدالكريم ناصيف يقف أحياناً في منتصف الطريق، ثم يعود إلى بدايته، فهو يضع بطله في موقف لاحق، ثم يكرّ راجعاً إلى الوراء إلى موقف سابق، معللاً تعليلاً تدريجياً لِمَ صار بطله في الموقف الراهن، ويمضي عما قريب بتطوير سرده إلى الأمام متلفتاً إلى اليمين وإلى اليسار، ناظراً إلى الأسفل وإلى الأعلى، واصفاً المكان والحيّز وصفاً دقيقاً هادفاً، زارعاً على الدرب بذرة ستنبت بعد قليل أو كثير ثمرة ناضجة، غائصاً في أعماق النفس الإنسانية، متفنناً في الحوار الداخلي، متقناً أداء نجاوى النفوس، مستثمراً ثقافته العلمية والتاريخية والأدبية والفلسفية والاجتماعية أفضل استثمار، مفيداً مما في تراثنا الرسمي والشعبي من معطيات، سواء كانت قرآناً أو حديثاً شريفاً أو قصة قصيرة أو مثلاً أو حكمة أو غير ذلك.

ويطالعنا هذا منذ البداية، ففي الجزء الأول قدّم الروائي بطله (عزيز المر) مختبئاً في كهف أو دغل، وقد مضى عليه أربعون يوماً، ثم راح يكشف تدريجياً عن سبب هذا الاختباء، فإذا عزيز هارب من السَّوْق الإجباري إلى حرب الأتراك ضد الإنكليز، في مصر قرب قناة السويس. وفي ثنايا ذلك يطلع الكاتب تارئه على تعسف الأتراك (العصملي) وتعدياتهم ومصادرتهم للأرزاق، وإذلالهم للعباد، في قرية الريحانة التي تعد نموذجاً لقرى سورية قاطبة.

ومثل ما سبق نجده في الجزء الثالث (الجوزاء)، فالكاتب يبدأ بعلاقة شمس بالضابط الفرنسي (رينو) من اللقاء الثالث بينهما، ثم يكر

إلى الوراء ليحدثنا عمّا جرى بينهما في اللقاء الأول والثاني. ومن خلال هذه الرجعة نعرف من هو الضابط (رينو)، فهو مساعد للجنرال (كاربييه) - حاكم جبل العرب زمن الثورة العربية الكبرى، وهو رجل يزعم أنه يحب الحرية ويحترم الأمة العربية... ولكن سراً كامناً فيه لم يجعل شمساً تنخدع فيه. وينكشف الأمر بالتدريج، فقد ظهر أن حب هذا الضابط للحرية ليس حقيقة بل زيف، وأنه مثل كل المستعمرين يميز بين الغرب والشرق، وبين العرب والفرنسيين، ويرى الحرية للغرب وحده دون الشرق!! ثم إنه يداهن ويتداهى، ويتقرب من أسرة عزيز المر، ليكتشف سر مقتل صديقه (جيرار) في حماة. وتتلامح في بعض أقسام هذا الجزء من الرواية ملامح من سمات القصة البوليسية، فثمة سر أو شيء غامض أو جريمة من زاوية ذاك المحقق، والمطلوب الكشف عن الجاني.... ولا ضير في ذلك، فالسرد في الآثار الروائية البوليسية لا يخلو البتة من تشويق وجذب وإمتاع، وهي أمور تُستحب وتُطلب في كل أثر روائي.

وكان ناصيف أحياناً أخرى يستهل بداية فصل من الفصول بأهزوجة، لا بالسرد ولا بالوصف ولا بالحوار، ليكون ذلك الاستهلال مدخلاً لحدث جديد. وهو بهذا يلجأ إلى حذف زمني يفترض أنه مضمر في السياق، فالفصل الرابع من (الجوزاء) يبدأ بهذه الأهزوجة:

هـا الـلـه هـا الـلـه يـا مـفـرِّجَ الـمـصـايـبْ
اضــــربْ رصــــاص خلّي رصاصكَ صايبْ

وهي الأهزوجة التي كان شبان في دمشق يرددونها، وهم بانتظار زعيم دمشق العائد من منفاه في مصر (الدكتور عبدالرحمن الشهبندر)، الذي كان وزيراً لخارجية الملك فيصل في أثناء الحكم الوطني العربي الأول (1918-1920).

ثم يمضي الروائي فيحدثنا عن هذا الزعيم الذي ما أنْ حطّ رحاله بدمشق، وداس أرض الوطن، حتى سجد وقبّل ثراه قائلاً: «حمداً لله يارب أن أريتني تراب وطني، الفضل والشكر لك أن أعدتني إلى أهلي».

وينتقل ناصيف إلى الماضي ليستحضر من التراث أنشودة أهل المدينة في استقبال الرسول صلى الله عليه وسلم، وهي:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

وهكذا يبدو الحاضر والغابر متعانقين في الهزج والمرج والغناء، صانعين حالة توحي بأصالة شخصية الأمة، والتحام تاريخها بمراحله المختلفة، الشأن الذي يطبع سرد هذا الكاتب بطوابع التأصيل والتأثيل، إضافة إلى بروز الإحساس بنبض الناس العاديين، الذي يتجلى في أنشودة تعبر عن حب المرجة - مركز دمشق العاصمة، من خلال الأنشودة الشعبية القائلة:

زيّنوا المرجة والمرجة زينةْ
شامنا فرجة وهي مزينةْ

ولكن أين موقع بطل القصة من هذا السياق؟ إنه في صميمه، فعزيز يردد الأهزوجة، وصديقه (صبري البديوي) يرددها أيضاً... ثم ما تلبث الأحداث أن تنسج خيوط الصداقة القوية بين عزيز والشهبندر. ولا غرو في ذلك، فكلاهما مناضل ضد الأجنبي: عزيز بفرسه وسيفه وبندقيته، والدكتور الشهبندر بقلمه وبيانه وعلمه.

ومن أساليب السرد عند (ناصيف) أنه كان يمزج بين الخارج والداخل، والمعلن والمضمر، على نحو سائغ وجميل، فهو ينتقل من حوار

مسموع بين شخصين، إلى حوار خفي تديره ذات فردة بعينها، ففي (الجوزاء 94/3) يبارك الضابط الفرنسي (رينو) لـ (شمس) بزواج ابنها (نواف) على نحو مفاجئ، فتشكره أولاً، ثم ترتد إلى ذاتها، لتقول في نجوى من نجاواها: «إذاً هو يلاحقني.. راحت تتساءل، وهي تستمع إليه يحدثها عما سمع من أنباء العرس، ناظرة إليه بمزيج من تعجّب ودهشة. جيران آخر يريد أن يدخل عالمي، يعرف أسراري، يا إلهي، إنها مصيبة».

وقد كان الكاتب، وهو يدخل إلى أعماق نفس إحدى شخصياته، يروم الكشف عن مسارها ومصيرها، وعن قيمها ومثلها، وعن حاضرها وماضيها، ففي توليفة موفقة ما بين الخارج والداخل يقول (ناصيف) في (التشريقة) عن عزيز، وقد اتجه شرقاً: «حين وضع عزيز الشمس في وجهه كان يعلم أن الطريق إلى الشمس طويل شائك محفوف بالمخاطر، لكنه انطلق وكله عزم وتصميم» ويضيف: «كان لابد له من أن يجد الحرية، يعيش الحياة. وكانت الحياة والحرية بالنسبة إليه هناك في الشرق، حيث الشمس اللاهبة والسهوب الجرداء» - (145/1). فهذا النص، ونظائره، يجمع بين الحدث الحاضر، والإرهاص بالأحداث اللاحقة، فعزيز يبحث عن أهله أولاً، وهذا البحث جزء من مسار القصة المجردة من القيم الرفيعة، وهو يبحث عن الحرية، وهذا بحث يعطي للبحث الأول قيمة ومعنى من جهة، ويرسم بعض ملامح الشخصية من جهة أخرى. أما المقطع الأول، فقد جاءت فيه كلمة (الشمس) على سبيل التورية، فهي تحمل دلالتين: الأولى تنصرف إلى (الشمس) التي نعرفها جميعاً ونتنعم بدفئها ونورها. والثانية تنصرف إلى (شمسٍ) مجازية، هي شمس الحرية، التي لها دفؤها ونورها اللذين يطلبهما عزيز... وقد ورد هذا المقطع بعد كسر الأخضر قيد عزيز الذي قيده به الأتراك وهم يسوقونه إلى حرب الترعة.

وربما أوحت هذه العبارة للكاتب ذاته أن يجعل عنوان روايته الثلاثية «الطريق إلى الشمس». وقد وفر هذا العنوان للقارئ إيحاءين

اثنين: أولهما قريب والثاني بعيد. فالقريب يتجسّد في نضال عزيز ليحظى بحبيبته (شمس)، والبعيد يتمثل بنضال عزيز ليحرز حريته وحرية وطنه. وقد كان له ما أراد في المسعيين.

واستخدم الروائي أيضاً الحلم بوصفه تقنية من تقنيات السرد، ففي بداية الفصل الثاني من «التشريفة» تحلم الأم بأن ضبعاً يعضُّ ساق عزيز، فيفسّر حلمها بحادثة إلقاء القبض على أخي عزيز (عمران)، الذي يساق إلى حرب الترعة ويموت بعيداً هناك، لتبقى زوجه (عليا) أيّماً بلا رجل. وقد طور هذا الموت في الأحداث، فقد كان لعليا جولات مع عزيز، بل وحتى طلب الزواج منه... ولكن عزيزاً لم يستجب لذلك كله. وكما كان عزيز عصياً على عليا، كان عصياً على نساء أخر، أمثال سعدى وسكينة ومريم.

واستثمر الروائي أحياناً الحدث المفاجئ ليطوّر سرده وينميه، ففي لحظة مأزومة كان عزيز بعد الجهد والتعب قد حول سنابل موسمه إلى قمح خالص مجموع في (صبة)، وراح يكيله تمهيداً لنقله إلى المنزل. وإذ بسبعة رجال من البادية يطلبون إليه أن يملأ عدولهم من قمحه، ظلماً واغتصاباً، وبلا مقابل. فيمانع عزيز، ويهدده الرجال الغاصبون بالقتل، ويشهرون عليه بنادقهم لتنفيذ ذلك... وفي هذه اللحظة المأزومة يهبط فارس ملثّم على المعتدين، أو الشارعين في العدوان من البدو، ويمنعهم من ارتكاب الجريمة. وإذا بهذا الفارس الملثم ابن لشيخ قبيلة (الرولا)، واسمه (شمس الدين)، الذي صار فيما بعد الحبيبة (شمس)، التي هام بها عزيز أيَّ هيام.

ولكي يقيم الصراع بين عاطفة الحب وإشباعها، ويصعد من احتدام الأحداث وسخونتها، يصطنع الكاتب عوائق وموانع تحول دون زواج (عزيز) من (شمس)، فهذا جبيلي فلاح، وتلك ابنة لشيخ قبيلة، ومن هنا

فالعقبة في وجهه هي المهْر. وقد كاد أن يكون مهراً تعجيزياً، ومع ذلك تمكن عزيز من توفيره، وتزوّج شمساً. وعليه فإن السرد هنا اتصف بالتوتر والسخونة، وحال دون برودته وإملاله عوائق جعلته ذا بعد درامي جذاّب.. بيد أنه لم يكن كذلك في مقاطع الرواية كلها كما سنرى.

ولم يعدم الكاتب، وهو يبني روايته الثلاثية هذه، الحيلة في أن يشد خيوطاً بعيدة إلى خيوط قريبة، ليصنع سجادته الروائية، فلكي يجعل (عزيزاً)، وهو في (حماة) يشارك في الثورة العربية الكبرى، استقدم (نسيب البكري) من (دمشق) إلى البادية حيث (فوزي الشعلان)، ليحدثه عن الثورة ضد الأتراك، ولم يفته إحضار عزيز وإسماعه ما دار من حديث بين الرجلين. وقد سمع عزيز قولة الأمير (فيصل بن الحسين): «أرسلوا الفرس الشقراء»، فطرب عزيز لهذه العبارة، وشعر أنه هو المعنيُّ بها، ففرسه التي أهداها له الشيخ نواف شقراء أيضاً... وحين أمد الشيخ الشعلان (نسيب البكري) بمئة فارس، قال عزيز: «ليكونوا مئة وواحداً». ويعني عزيز بالواحد نفسه دون ريب.

وأظنُّ أن معاناة ومكابدة كانتا تعتريان الكاتب وهو يجمع ما بين العام والخاص، والجمعي والفردي في الرواية، كما هي الحال في العنوان «الطريق إلى الشمس» وكما في عبارة «أرسلوا الفرس الشقراء» وكما في عبارة عزيز التي وجهها إلى (الأخضر) وهي: «قد أدمى القيد يدي فاكسره... أعطني حريتي يا سيدي» - (الطريق إلى الشمس 143/1). فللقيد هنا وجهان: حقيقي ومجازي، أو دلالتان قريبة وبعيدة.

ولم يقتصر هذا المزج بين الدلالات القريبة والدلالات البعيدة على بعض العبارات، بل تجاوزه إلى الجمع بين الرموز المتماثلة والمتخالفة على صعيد واحد. ومن أسرار توفيق الروائي الماعُه إلى التحالف ما بين الإقطاع المحلي من جهة، والمحتل الأجنبي من جهة أخرى. فالقومندان

الفرنسي (جيرار) في حماة يتحالف بقوة مع الإقطاعي الثري (خالد آغا)، لذا نراهما يركبان معاً في موكب واحد في سيارة القومندان، ويتجهان إلى قرى (خالد آغا) في ريف حماة، ليذلوا الفلاحين هناك، وينكّلوا بهم، ويعتدوا على حرماتهم... ومن هنا لا نستغرب أن يشترك القومندان (جيرار) مع الإقطاعي (خالد) في مراودة (شمس) - زوجة عزيز - عن نفسها. والمعروف أن (شمساً) قد قتلت الأول ورفست الثاني ومرغت وجهه بوحل الخزي والخيبة.

ومن أساليب السرد أيضاً أنك تجد الكاتب يتقمص بعض الشخصيات، ليكشف لنا من خلال ذلك شيئاً مخبوءاً يروم إظهاره للنور، فهو يتقمص شخصية المكيسانية (أم عمر) ليصف لنا شمساً. وتراه يدقق في هذا الوصف ببراعة غير غافل عن أي موطن من مواطن الجمال والحسن.

ومن تقنيات السرد أيضاً تقنية التذكر، التي كان يلجأ إليها الروائي لينبش ماضي شخصية من شخصيات الرواية، أو ليعرف بها على نحو من الأنحاء. وهو ما كان يلجأ إليه بكثرة في الجزء الثالث من روايته المعنون بـ «الجوزاء».

كما كان الكاتب شغوفاً بإضاءة كل عتمة تقبع في أعماق نفوس أبطاله، وهو لم يعمل بالحكمة القائلة «يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق» بل أغرق قارئه في تفصيلات كثيرة جداً كان بعضها يقوم مقام كلها. واتضح ذلك بقوة في الجزء الأخير من الرواية، وخاصة في قلق شمس على اكتشاف سرها من قبل الضابط الفرنسي (رينو)، فثمة فقرات كثيرة كان يمكن حذفها، ولا يضر هذا الحذف بسياق الأحداث أو بمتعة القراءة (انظر الجوزاء ص 73 و223 و223). ومن الحشو في الرواية مثلاً توقف الكاتب طويلاً عند شخصيات ثانوية توقفاً لا يضر ولا ينفع، كما

هي الحال في حديثه عن موت والد محمد الغضبان، وموت أم رجب الحمود.

وعلى الرغم من إلحاح الروائي على أن يكون كل شيء لديه مرسوماً ومنضبطاً وسائغاً، وعلى أن يكون نسيجه الروائي ملتحماً، فلا فجوات فيه ولا ثغرات، فقد لاحظنا أحياناً، أنه كان يستعجل قطار الأحداث، ويسلق السير سلقاً، على عكس ما عهدناه في مواضع أخرى.

وشاهد هذه الحالة أن الكاتب لم يترك زمناً كافياً ما بين خروج (عزيز) من سجن حماة موهن القوى، ومشاركته في الثورة على الفور في اليوم الثاني، فقد قدم الروائي أن الفرنسيين حولوا (عزيز المر) إلى جلد وعظم، فكيف يتسنى لهذا (الجلد والعظم) المحطم القوى أن يقود ثلاثين جندياً يهجم بهم على مخفر الحاضر بحماة، في اليوم الثاني لخروجه من السجن؟؟ أما كان من الأولى أن تترك مسافة من الزمن معينة ما بين خروج عزيز من السجن، وقيامه بعمل يستدعي قوة ونشاطاً غير متوفرين فيه؟

ومن الملاحظ أيضاً أن الكاتب اختار أن يعدد أمكنة روايته، وأن يجعل بطلها (عزيزاً) يذرع سورية الوسطى والجنوبية، ما بين حماة ودمشق ودرعا... واختار أن يسوق في روايته أسماء رجالات سورية العظام ممن صنعوا استقلالها، وناضلوا ضد المحتل الأجنبي بسيوفهم وأقلامهم، أمثال فوزي القاوقجي وإبراهيم هنانو وصالح العلي وسلطان باشا الأطرش وعبدالرحمن الشهبندر وبدر الدين حامد، ولكن أغفل الإشارة إلى رجالات أُخر ساهموا في صنع استقلال سورية الحديثة، أمثال شكري القوتلي وسعدالله الجابري وفارس الخوري. كما ضرب صفحاً عن إشارات إلى نضال أهل حلب ودير الزور مثلاً ضد المحتل الأجنبي. ولم يكن يعدم الوسيلة لذلك، فهو قادر على أن ينسل خيوطاً تصله بهؤلاء وأولئك. ولو

فعل، لكان أثره الفني هذا أكثر إحاطة وأكثر أمانة، في تصوير نضال سورية ضد الأتراك والفرنسيين.

وإذا كانت الشخصيات التاريخية تهمنا قليلاً، فإن الشخصيات الروائية تهمنا كثيراً، لأنها ركن هام من أركان الرواية، لهذا نتوقف عندها الآن بشيء من التفصيل.

ج - الشخصيات الروائية:

أبطال عبدالكريم ناصيف في رواياته التي قرأتها كلها أبطال نموذجيون يجسدون المثل الحي للقيم العليا والمثل الرفيعة والأفكار الكبيرة والإرادة الفولاذية، وهم ذوو أهداف ولهم غايات. وغاياتهم دوماً نبيلة وعظيمة ومرتبطة بالوطن والأمة. وهذا يصدق على بطل (ناصيف) (رستم الغطاس) في روايته «المخطوفون» وعلى بطله (سهيل الشحود) في «في البدء كانت الحرية» وبطله (عزيز المر) في ثلاثيته هذه التي ندرسها «الطريق إلى الشمس». وربما كان أبطاله الأُخر في رواياته الباقية يشبهون هؤلاء. والحق أن إنتاج رجال خارقين في الأعمال الروائية شيء مطلوب ومرغوب فيه. وقد سبق لبلزاك ونجيب محفوظ وحنا مينه أن أنتجوا مثل هؤلاء الرجال. فالفنان العظيم - كما يقول (جون هالبرن) - يعرف مدى المثالية في قيمه، لذا فهو يصنع رجلاً مفتوناً بالقيم، بل مجنون من نوع ما، بمعنى أنه يغلّب عشقه على عقله، وطموحه على واقعه، وإيمانه بمصير أسمى على إمكاناته التي تبدو أضعف من أن تبلغ هذا المصير. وهذه هي ميزة البنية الملحمية للرواية الواقعية.

إن القيم التي نافح دونها (عزيز)، هنا، هي الحرية والكرامة والشرف والوفاء، والشجاعة والإقدام والوطنية المخلصة التي تذوب فيها أنانية الفرد في مرجل الجماعة وأهدافها الكبيرة.

وقد كانت مبادئ (عزيز) وسلوكه متناغمة مع مبادئ (شمس) وسلوكها، أليس هما عاشقين لم تُبْلِ الأيام جِدَّة عشقهما؟ فكما ثار عزيز على المحتل العثماني، وقاوم إغراءات الفرنسيين بمنصب له وجاه ومال، قامت (شمس) إغراءات حسني وخالد آغا وجيرار، وأذلتهم جميعاً، حفاظاً على كرامتها ووفاء لزوجها.. ولما كان الاثنان كأنهما واحد، وجدنا الفردي عندهما يتساوق مع ما هو جمعي، فقد فعلت (شمس) ما فعل (عزيز)، فقتلت في حماة أحد الضباط الفرنسيين، كما كان قتل هو جنوداً منهم، في حماة وحوران، مما جعل منه بطلاً نادر المثال.

إن السمات التي خلعها الروائي علي (عزيز) جعلت منه بحق رجلاً يكاد يكون أسطورياً منذ ولادته، فهو طفل مميز مشى باكراً، ولم تؤثر فيه الأمراض، وقامته حين بلغ سن الشباب كانت أطول قامة بين شباب (الريحانة)، وبنيته أفتنهم بنية. ومن ملامحه وأفعاله شيء من ملامح أبي زيد الهلالي وأضرابه، فكما امتطى أبو زيد متن السبع، قتل عزيز يوماً ما الضبْع، قتله خنقاً بعد عراك عنيف كاد يودي بحياته، ثم جره إلى منزل الشيخ (نواف)، الذي قال له حين عاين فعله: «أنت ليث غضنفر». ولهذا لم يكن غريباً أن يجترح عزيز ما اجترحه من بطولات بدءاً من تمريغ وجه أبي شعيب بالتراب، وضربه بالسوط، مروراً بقتله له في طفس، وفتكه بجندي فرنسي في حماة، وقتله لجنديين آخرين في الشيخ مسكين، ولخمسة في البادودة، وانتهاء بمعركته في (الكرك)، التي أسفرت عن شلله، الذي رفض معه أن يحمل عكّازين... إلى أن تمكن من المشي أخيراً صبيحة رفع العلم العربي في يوم الجلاء عن سورية - كما قدمنا -.

ولم يكن (عزيز) مناضلاً صلباً ومحارباً شجاعاً فحسب، بل كان أيضاً رجلاً تنويرياً يأبى على حبيبته (شمس) أو على (الفارس الملثم) أن يلجأ إلى الأخذ بالثأر، وذلك حين هَمَّ هذا الفارس بقتل رجل من عشيرة

(العترة) قَوَداً بابن عمِّه (عناد). وفي برهة حرجة يقول عزيز للفارس الملثم: «لا يا صديقي دَعِ الرجل يذهب، فهو مجر عابر سبيل لم يفعل لك شيئاً، القاتل هو الذي يجب أن يقتل، لا هذا المسكين». ويضيف عزيز: «إن عادة الثأر باطلة وقائمة على الخطأ، وكل شاة برجلها تُناط وعلى المرء ألا يؤخذ بجريرة سواه» - (الرواية 303/2).

ويبدو تكامل شخصية البطل عزيز في تعليمه لأبنائه في دمشق، فـ (الأخضر) سافر إلى فرنسا ليدرس الطب، وصار طبيباً، و(بدور) صارت معلمة، و(مناف) حصل على البكالوريا واختار العمل بالتجارة في (يافا)، أما (نواف) فقد آثر أن يعود إلى البادية، ويتزوج من (دملجة) ابنة عمه (يونس). ولعل الروائي فعل ذلك، ليبقي (نوافاً) امتداداً لأبيه في قرية (أم الينابيع).

والحق أن الشخصيات الأخرى التي ظهرت وغابت في الرواية كانت كثيرة. وقد أحسن الكاتب تقديمها بكل السلاسة والانسيابية. وأدى بعضها دوراً مهماً في تصوير واقع سورية في النصف الأول من القرن العشرين، ولم يؤدِّ بعضها أي دور مركزي. ومن أمثلة الفريق الأول (خالد آغا) رمز الإقطاع المتحالف مع الفرنسيين، و(أم روضة) ممثلة للجهل والاعتقاد بالجن والعفاريت والطب الشعبي والشعوذة. ومن أمثلة الفريق الثاني رجالات من حماة مرُّوا عَرَضاً، وبعض أصدقاء عزيز في (أم الينابيع)، و(الصابرة)، إضافة إلى بعض زعماء القبائل البدوية مثل (طراد الملحم) و(ابن شعلان)... إلخ. ولا شك أن المهارة في تقديم الشخصيات الرئيسية والثانوية تعدُّ سراً من أسرار جمال الرواية «فقيمة الرواية الجمالية تعتمد بصورة جوهرية على البراعة التي يقدم بها الروائي شخصياته إلينا» - (نظرية الرواية، لهالبرن ص 513).

والذي يلوح لي أن الكاتب الذي أحسن تقديم شخصياته لم يكن

ليرحمها دوماً، بل بالعكس لجأ في أحيان كثيرة إلى جلدَها، مثله مثل الروائي عبدالرحمن منيف في روايتيه «شرق المتوسط» و«الآن... هنا... أو شرق المتوسط مرة أخرى». فالسجن والجلد والتجويع والتعطيش والإذلال وما شاكل ذلك، هو ما تعرض له أبطال عبدالكريم ناصيف، فعزيز سُجن وعذبه العصملي والفرنسيون، وكُسرت ساقه أولاً، ثم كُسرت عظام حوضه ثانياً، وكذلك عذبت شمس في دمشق، وضُربت بالعصي على رأسها، وكذلك ضُرب ابنها مناف. وما أصاب (عزيزاً) يشبه ما أصاب (غالي بابا) في رواية «المخطوفون» لناصيف نفسه، فقد سجن وعذب في قاع السفينة. وربما أصاب أبطال ناصيف الآخر ما أصاب (غالي بابا) و(عزيزاً). بيد أنهم جميعاً لم يركعوا ولم يتراجعوا ولم يستسلموا، بل صمدوا وناضلوا وظفروا...

وكان ظفر عزيز في هذه الرواية مزدوجاً، فقد ظفر بحربه وفاز بحبه، فقصة حب عزيز لشمس كانت تتغلغل في ثنايا هذه الرواية، لتجعل منها رواية للحب والحرب معاً، ونصاً أدبياً له مكانته في الساحة الأدبية السورية في أواخر القرن العشرين. فماذا عن هذه الرواية بوصفها نصاً؟

د - الرواية بوصفها نصاً:

تُعَد الرواية نصاً في بعض المفاهيم النقدية. والنص، مصطلحاً، هو تشكيل لنصوص قديمة أو معاصرة، وقد أعيدت صياغتها على نحو آخر. وذهبت الناقدة (جوليا كريستيفا) إلى حد القول: «إن النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات). وهذه اللوحة الفسيفسائية قد لا تكون كلها اقتباسات بحتة، بل قد تكون امتصاصاً وحواراً مع نصوص أخرى. والامتصاص والحوار من فعاليات التناص التي يتوقف عندها النقد اليوم.

وللتناص الذي ولد «مصطلحاً» سنة 1969 على يد (كريستيفا)

ألوان وأشكال، فثمة تناص علم تتجلى فيه علاقة نص الكاتب بنصوص أخرى، وتناص مقيَّد تظهر فيه علاقات نصوص الكاتب بعضها ببعض، وتناص بلاغي، وهو يختلف عن التناصين السابقين... إلخ.

ولنبدأ في ضوء ما سبق مع مقولة التناص مع النصوص الأخرى. فعنوان الرواية في قسمها الأول هو «تشريفة آل المر» وهو يذكر بتغريبة بني هلال - السيرة الشعبية المعروفة - ولكن التناص هنا يبدو تناصاً حوارياً، لا اجترار فيه، فأولئك يُغرِّبون، وهؤلاء يشرِّقون. والتشريق نحو الضوء والحرارة والدفء، يختلف عن التوجه غرباً، حيث العتمة والانطفاء والبرد.

ثم إن العنوان الفرعي للقسم الثاني «غرب/ شرق» يتعالق مع العنوان الفرعي الأول، فنحن مع الاثنين مانزال في نطاق الجهات والجغرافيا. وإشارة التقابل والتضاد بين هاتين الجهتين المرسومة بينهما هنا، وعلى العنوان، تعني شيئاً، «فالغرب غرب، والشرق شرق، ولا يلتقيان» - كما قالت (شمس) ذات مرة، بل يقع بينهما الخلاف والخصام والعنف والحرب. وهذه هي الأركان التي قامت عليها أحداث الجزء الثاني من هذه الثلاثية، الذي غطى أحداث نحو خمسة عشر عاماً، من تاريخ الاحتلال الفرنسي لسورية.

أما لفظ «الجوزاء»، وهو عنوان الجزء الثالث من الرواية، فهو يشير إلى العلو، لأن الجوزاء برج من أبراج السماء، وهو مكان تمر به الشمس، التي كان الطريق إليها عنواناً عاماً للرواية بأجزائها الثلاثة. ولا شك أن العنوان هو جزء من أجزاء استراتيجية النص، ومفتاح من مفاتيحه، بل هو قراءة ثانية له على نحو من الأنحاء.

ويقع قارئ هذا النص السردي على تناصات أخرى فيه، كالاستشهاد بالقرآن الكريم مثل قوله تعالى: **﴿قل لن يصيبنا إلا ما كتب**

الله لنا﴾، وبالحديث الشريف مثل: «لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي، لأترك ما أنا فيه ما تركت» (الرواية 65/3). وبالإنجيل المقدس مثل: «من معه يعطى ويزاد، ومن ليس له يؤخذ منه». وعلى مشابهات أخرى بين ما جاء في الرواية، وما سبق مجيئه في التراث، ومن هذا القبيل مهر (شمس) الذي جاء مقارباً لمهر (عبلة) **حبيبة عنترة، فمهر الأولى، اقترح، ولغرض التعجيز في البداية، أن يكون مئة ناقة وثلاثمائة نعجة وثلاثمئة ليرة ذهبية، ومهر الثانية**، (عبلة) كان ألفاً من النوق العصافير التي لا توجد إلا في العراق. ثم إن مشقة الحصول على كلا المهرين كانت كبيرة جداً، على (عزيز)، كما هي على (عنترة).

ووقع استثمار للأمثال العربية الفصيحة والعامية، ومن هذا القبيل استشهاد الروائي بالمثل القديم: «ما هكذا يا سعد تورد الإبل»، وبالمَثَل: «عدو الجد لا يود» وبحكم العارفة الذي جعل الناس أربعة: «واحد بينباس وواحد بينحط على الراس وواحد بعُد عنه ولا مساس وواحد يِنداس بالمداس» - (الرواية 267/2).

وكذلك وظفت الأهزوجة التراثية التي قيلت في مواقف من التاريخ العربي التراثي، حين صنع الكاتب مواقف من التاريخ المعاصر مشابهة لما مضى. وتقدمت الإشارة إلى أهزوجة «ها الله ها الله يا مفرّج المصايب» التي كان أهل دمشق يرددونها لدى استقبالهم الزعيم (عبدالرحمن الشهبندر) بعد عودته من مصر.

وبدا التناص بوضوح في علاقة المشابهة ما بين شخصية (عزيز المر) في الرواية، وشخصية أبي زيد الهلالي في السيرة الشعبية التراثية «الزير سالم». وهناك تذكير بالزير سالم الذي امتطى سبعاً من السباع، من خلال مشهد عزيز وهو يصارع ضبعاً من الضباع، ويخنقه ويجره جراً إلى منزل

الشيخ نواف، فالعمل الخارق يجمع بين البطلين المعاصر والقديم، وقد أشرنا إلى ذلك من قبل.

ولعل ما تقدم يسهم في إعطاء هذه الرواية هوية عربية قومية، ويمثل ملمحاً من ملامح نتاج عبدالكريم ناصيف، وميسماً من مياسم أعماله الفنية. وهو ميسم يطالعنا في رواياته الأخرى ففي «المخطوفون» مثلاً يقع تناص مع التراث، ومع «ألف ليلة وليلة» تحديداً، من خلال استحضار السندباد البحري - رمز الشؤم في الرواية، فهو يصعد إلى السفينة ليكون نذير شر يصيبها... وبالفعل تختطف السفينة من عصابة (بن جدعون). وكذلك يقع استثمار آخر لبعض تقنيات السرد في «ألف ليلة وليلة» كإدخال قصة في قصة. وهو شأن تكرر أيضاً في «الطريق إلى الشمس».

أما الاستشهاد بالشعر القديم والحديث الشريف، وتحلية السرد بالأبيات اللائقة بالمقام، فقد حدث بكثرة، فقد طالعنا في هذه الرواية الثلاثية أشعاراً لكل من امرئ القيس والمتنبي ومحيي الدين بن عربي وبدر الدين حامد وأبي القاسم الشابي، وشعراً نبطياً لشبلي الأطرش وغيره من شعراء الربابة المحليين.

كما عاينا نصوصاً نثرية لعلي بن أبي طالب، كقوله: «المعرفة رأس مالي، والعقل أصل ديني، والحب أساسي، والشعر مركبي، وذكر الله أنيسي، والثقة كنزي، والحزن رفيقي، والعلم سلاحي» - (الرواية 268/1).

وما سبق يؤكد أن هذه الرواية ينطبق عليها ما دعت إليه (ناتالي ساروت) من نهج في التأليف الروائي، إذ طالبت الروائيين أن تكون رواياتهم تشبه البحث العلمي الحافل بالاستشهادات والنصوص المساعدة،

التي تجعل العمل الفني عملاً دسماً وغنياً بالمعارف، لا عملاً ضحلاً هزيلاً مقصوراً على سرد الحدث، وصنع الحبكة، وبناء الشخصية فحسب.

وهذا النهج في الكتابة عولت عليه أيضاً الكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي) في روايتيها (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس). (انظر كتابنا: مرايا الرواية ص 120 وما بعدها). وخلاصة القول في هذا الباب: شتان ما بين كتابة روائي مثقف، وكتابة روائي حظه من الثقافة ضئيل. فأنت مع الأول تتجوَّل، إلى جانب متعة السرد، في معرض من النصوص المساعدة والنافعة، فتجني فائدة فوق فائدة. ومع الثاني تفتقد هذه الجولة، فتقتصر متعتك على التوهُّم بوقوع الأحداث ولذة ملاحقة سيرورة الأشياء والأشخاص.

ويلاحظ تناص آخر ما بين نهج الكاتب في اختيار أسماء أبطاله هنا، ونهجه في اختيارهم في روايات أخرى، فعند (ناصيف) لكل مسمى من معنى اسمه نصيب. فحازم عجّان الحديد في «المخطوفون» مثلاً هو حازم حقاً، وجده كان يعجن الحديد بيديه، وهو يعيد أمجاد جده حين يهب لإنقاذ مساعد القبطان قبل موته، فيلقى مصيراً بائساً. وزيد شيخ الشباب في الرواية نفسها يستعيد صورة زيدان شيخ الشباب في تغريبة بني هلال، وقد صار فعلاً شيخ شباب السفينة المخطوفة. والشيء ذاته يصدق على رستم الغطاس الذي يغطس في البحر، كرهاً، فيلتقطه سمك قرشٍ هناك فاغرٍ فاهُ - (انظر كتابنا: مرايا الرواية ص 29). أما (عزيز المر) فهو عزيز ومر في الوقت ذاته، وقدمنا من صفاته من قبل ما يشهد له بذلك، وكذلك كانت الزوجة (شمس) تضارع الشمس جمالاً وبياضاً وعلواً ورفعة، والابنة (بدور) هي ظل الأم (شمس)، وضوؤها انعكاس لضوء أمها. أما (البطحيش) - صديق عزيز، فهو الذي يبطح ويحش الأعداء الغاصبين في

درعا. و(معجون) ابن عم شمس، سرعان ما تمَّ عجنُه وهزيمته في مبارزة له مع شمس نفسها.

ومن أشكال التناص، الحديث عن فكرة واحدة جزئية أو عرضية في الروايتين، ففكرة «الفراغ» أشير إليها في «المخطوفون» وفي «الطريق إلى الشمس»، فالكاتب يقول في الرواية الأولى عنه إنه: «أشد ما يخشاه الإنسان في أعماقه، وكثيرون من الناس يرهبون حين يرون الفراغ»، ويقول في الرواية الثانية عنه: «إنه موضع كره من الطبيعة والحياة والإنسان، فإذا ما فرغ مكان من الهواء، سارعت الطبيعة إلى سدّه، وإذا ما خلا جيب من المال، كان هم الإنسان إملاءه». لكن لم يكن هذا الحديث الفلسفي في الموضعين حديثاً استعراضياً منبتاً عما يتصل به من الأحداث، فقد كان المقبوس الأخير جزءاً من تمهيد سردي، انتقل بعده الكاتب إلى محاولات (خالد آغا) في حماة، لملء فراغ (شمس) بعد أن زج بزوجها عزيز بالسجن هناك.

ثقافة الكاتب:

ولما كان النص - والرواية نص كما قدمنا - يعد نظاماً يخضع لإمكانات تحليل مكوناته، فإن من مكونات هذا النص ثقافة الكاتب التي جعلت من إنتاجه الروائي بنية ذات طبقات. وسنتريث هنا عند طبقة نسميها ثقافة الكاتب ومعارفه، وهما ثقافة ومعارف يمثلان تفاعلات نصية وتداعيات تتخلل بنية الرواية، وتشدها إلى السياق الذي ولدت فيه ومن خلاله.

وقد لفت انتباهي، وأنا أقرأ هذه الرواية، وفرة المعلومات وتنوعها عند الكاتب، فهي معلومات طبية وعلمية وفلسفية ونفسية وتتصل بعلم الحيوان وعلم النبات... وهذا كله يؤكد أن مهمة الروائي عظيمة ومتطلبة.

وتجلت المعارف الطبية لدى (ناصيف) في حديثه عن آلام المخاض والولادة... وفي كلامه عن أسباب الحكّة التي تعتري الجسد المقبل على الشفاء، فالجسد يطالب صاحبه بالحكّ، ليفتح له مسامه، ويتنفس كما يتنفس الإنسان برئتيه... ومن طبائع الجسد وحيله أنه إذا زاد ألمه عن حد الاحتمال، تتخدّر الأعصاب فيه، وتفقد وظيفتها في نقل الإحساس إلى الدماغ. ومن سمات عظام الحوض مثلاً أنها لا تُجبّر، بل تَجبرُ من تلقاء نفسها مع طول الزمن.

ومن المعارف العلمية أن الطبيعة التي تهب عليها العاصفة الهوجاء، التي تكسر وتحطم، تعود هي ذاتها إلى تضميد جراحها واستعادة توازنها. وهي بذلك مثلها مثل جسم الإنسان. وأن سعد الخبايا يعني مروره بدء خروج الزواحف في جحورها...

ومن قبيل الفلسفة وعلم النفس أن يقول الروائي مثلاً: «بعدان ينطلق منهما كل سلوك: السعادة والألم. وهما مبدآن يلخصان حياة الإنسان كلها». وأن يقول أيضاً: «الحياة جملة من التناقضات لا تنتهي. وكبّة غزل متشابكة الخيوط لا يملك المرء إزاءها إلا القبول» - (الرواية 140/2). وأن يقول أيضاً: «المجانين وحدهم لا يخافون، أما العقلاء، فإنهم يخافون، الفارق الوحيد بين الشجاع والجبان، هو أن الأول يقهر خوفه، ويستعيد رباطة جأشه، أما الجبان فيقهره خوفه ويفلت منه زمام أمره - (الرواية 57/1).

ومن معارف الكاتب بعلم الحيوان أن يشير إلى أن بعض الدِّيَكة كاذب، مثله مثل بعض البشر، فهو يصيح منذراً بقدوم الفجر، والفجر مازال بعيداً، وأن الحية تلدغ للتخلص من ورطة وقعت فيها، وأن عشبة (البوط) يكفي أن تدخل جوف النعجة، حتى تتحوَّل إلى سُمٍّ قاتل، وأن السعدان مثله مثل الثيران، يثيره اللون الأحمر، وأن المعزى كأفكار عزيز

ذات يوم تتحرك على غير هدى.

بقي لنا أن نشير إلى أن الرواية التي بين أيدينا قد تنزلت من قلم كاتبها بلغة سليمة سائغة، وبرصيد لغوي ثر، وباختيار موفق للكلمة والجملة والعبارة. أضف إلى ذلك مقاطع نثرية فيها سمت حتى كادت أن تكون شعراً خالصاً، فالكاتب يقول على لسان عزيز وقد حطم له الأخضر قيده فشعر بنسيم الحرية: «آه، ياللحرية، يا زغرودة فرحٍ، ولا أروع، تأتين فتنطلق الأجنحة تصفق عالياً في السماء، تتفجر ينابيع السعادة، وتشرق شمس الحياة، فلا حياة إلا بك أيتها الحرية» - (الرواية 144/1).

وخلاصة القول: إننا التقينا في هذا الأثر الفني الثلاثي الأجزاء، مجموعة من الثنائيات والمتقابلات، فقد التقينا الحب والحرب معاً، والفروسية تجمع بينهما، والبداوة والحضارة، والعلم الواقف إزاء الجهل، والوفاء يقابل الخيانة، والمثالية تعادي المادية والمصالح الأنانية، والحب النقي المنزه عن المصالح العابرة، يوازي حبَّ الجسد. والتقينا الغرب والشرق اللذين لا يلتقيان، والنصر والهزيمة وقد تناوبا في الظهور. وأخيراً التقينا عزيزاً المقعد الكسيح، وقد راح ينهض ويمشي ويشمخ، حتى ليكاد يلامس الشمس ويبلغ الجوزاء. ومع كل ما سبق وقفنا على مسار وطن ينهض متحرراً، وعدو يندحر مهزوماً.

* * *

«بالشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوماً على أن
يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل أبداً»

بايي أنكلان

يحظى التركيب في فنّ القول بمنزلة رفيعة مردُّها إلى أنه مناط تألُّق الأديب والشاعر، وهو كذلك سر تألق الفنان؛ لأن كل فن فلابد أن يقوم على تشكيل ما يتلاءم وطبيعة هذا الفن. ومن ثم فإن هذه السمة هي ما تشترك به كل الفنون زمانية كانت أو مكانية.

وهذا البحث يروم النظر في الفكر النقدي عند الغربيين ليرى مقدر ما خصّ به هذه السمة الهامة في فن القول ولاسيما في الشعر، والحق أن الصورة - مع كل ما حظيت به من مكانة في الشعر - لا تبدو أهميتها أو يستبين جمالها حقاً إلا ضمن سياقها التركيبي الذي ترد فيه، بل لا يمكن للصورة أصلاً أن تقوم على مجرد كلمة مفردة. لا بل إن الكلمة المفردة - وهي «أهم الوحدات الدلالية»[1] - ليس لها في ذاتها معنى منفصل، «وإنما معناها في الجملة التي ترد فيها»[2] كما يرى نفرٌ من أهل الاختصاص، ولذلك عدّ هذا النفر «الجملة» من أهم وحدات المعنى، بل هي أهم من الكلمة نفسها[3]. وما الجملة إلا مجموع كلمات قد تركّبت فيما بينها على نحو ما.

وعلى الرغم من أن «الجملة» هي مناط الحديث هنا فإننا نود أن نلتفت قبل ذلك إلى «الكلمة» لنرى إن كان يمكن أن تُوصَف مفردة بأنها جميلة أو قبيحة، شعرية أو نثرية. ونبادر فنقول إن النقاد غير متفقين في هذا الشأن الذي يرتد فيه الخلاف إلى عصر أرسطو، وهو ما نجد عنده دعوة للشاعر كي يجتنب الكلمات السوقية والمبتذلة الدارجة، ليستعمل

بدلاً منها كلمات غير مشاعة من غريبة ونادرة ومجازية[4]، على حين أن ثمة في عصره من قد سخر من الشعراء التراجيديين لاستعمالهم تعابير مهجورة[5].

ويبدو أن الآراء في هذه القضية توزّعت فيما بعد بين هذين الرأيين، فقد مضى على رأي أرسطو كل من بن جونسون (1572-1637) حين رأى أن «الكلمات المبتذلة والحوشية تخذل غرض الشاعر»[6]. وكذا هيجل (1770-1831) حين قال: «هناك ألفاظ وتسميات خاصة بالشعر أو هو يؤثرها في الاستعمال على ما عداها... وفي مستطاع الشعر... إما أن يلجأ إلى مهجور الألفاظ، أي إلى ما يندر استعماله في الحياة اليومية، وإما أن ينحت ألفاظاً جديدة»[7].

وإذ يرى جراهام هو في استثناء نوع معين من الألفاظ من أن تُستعمل في الشعر مبدأ كلاسيكياً فإنه لا يلبث أن يشير إلى أن الإجماع منعقد عليه[8]!... ولا يمكن أن يطمئن المرء إلى هذا القول بالإجماع؛ فمن المعروف أن وردزوورث (1770-1850) له مقولة مشهورة ترى أنه لا يوجد بين لغة النثر ولغة النظم أي فارق جوهري[9]، وهي مقولة حاول كولريدج (1772-1834) تفنيدها ولكنه مع ذلك وافق على شيء واحد قد يعنيه وهو «اشتراك الشعر والنثر في المفردات ذاتها والقاموس ذاته»[10]. وما سوى ذلك فالاختلاف جوهري. ومن ذلك ما بينهما من اختلاف في بنية التركيب.

ومن الممكن أن يركن المرء إلى ما جاء به ريتشاردز (1893-1979) في هذا الشأن حين قال: «وليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها أو من طبيعتها أن تبعث اللذة أو عدمها. ولكنّ لكل كلمة مجالاً في التأثيرات الممكنة **يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها.** و[هكذا فـ] - كل ما نعنيه حينما نقسم

الكلمات إلى كلمات ملساء، مشذبة وأخرى غير مشذبة... هو أن بعض الكلمات نتيجة لطول الاستعمال قد أصبح مجاله أضيق من مجال غيره، ولذلك يلزمه لكي يغيّر من صفاته أن يوجد في ظروف أكثر غرابة..»[11]. والنص هنا صريح في عدم الالتفات إلى جمال الكلمة في ذاتها، وإنما هو يتجه إلى جمال التركيب وإلى موقع الكلمة داخل التركيب، فالموقع هو ما يمنح الكلمة تأثيرها. والتصرف في نظم الكلمات نظماً جديداً هو ما من شأنه أن ينتشل بعض الكلمات مما أصابها من جمود وصدأ.

وعلى أن ما يقوله ريتشاردز هنا يلتقي مع رأي أرسطو قديماً حين أثنى على صنيع الشعراء التراجيديين لاستعمالهم عبارات لا ترد في أحاديث الحياة اليومية من مثل قولهم «عن البيت بعيداً» بدلاً من قولهم «بعيداً عن البيت». وهو تغيير من شأنه أن يُكسب الأسلوب صبغة مميَّزة تبعده عن المألوف[12]، بيد أننا لا نعثر عند أرسطو على ما يفيد بأن هذا التقديم والتأخير في العبارة قد صاحبته دلالة جديدة لم تكن لها من قبل، وليس ثَم إلا هذه الصبغة المميزة التي تنتج من مجرد الابتعاد عن المألوف أو من مجرد مخالفته، حتى لكأن الخروج عن المألوف قيمة مطلوبة في ذاتها.

وربما كان أرسطو مبتسراً بحيث لا يبدو معه الفارق الدلالي جلياً. فإذا ما تحولنا إلى جان كوهن وجدناه حائراً أو شبه حائر أمام بيت شعري شهير لعله من أشهر الأبيات في الشعر الفرنسي، وفيه يقول أبو لينير:

تحت جسر ميرابو يتدفق السين Sous le pont Mirabeau coule la seine

ولكي يبين كوهن ما جرى في البيت يعمد إلى تحويله إلى صيغة نثرية عادية:

السين يتدفق تحت جسر ميرابو[13].

ويتساءل بعد ذلك لم كان البيت شعرياً وتفسيره غير شعري..؟..[14]. وكان ينبغي – وقد أقرَّ بأن الصياغتين لا تملكان الدلالة نفسها[15] – أن يسعى إلى بيان الفرق الدلالي بينهما، غير أن ما قاله لا يشير إلى تبيّن فرق دلالي ما سوى ما يُستشف من كلامه بأن جمال البيت عائد إلى مجرد أنه قد خالف الاستعمال الشائع. ثم ما لبث أن أقر بأننا «لا نستطيع أن نرى جليّاً كيف يكون الفارق الصوتي [؟] البسيط سبباً في هذا الفارق الشعري بين هاتين العبارتين، ولسوف نجد هذا الفرق عند تفسير كل الصور التي يعرفها البلاغيون»[16].

ويبدو أن الحيرة التي تبدّت لنا في كتابي كوهن إزاء تفسير شعرية التقديم والتأخير حيرةٌ لازمت البلاغيين والنقاد الغربيين قديماً وحديثاً، وأفصح عنها ناقد ألماني معاصر وهو برند شبلنر فأورد عبارات ثلاثاً من اللغة الألمانية تختلف فيما بينها من حيث التركيب، غير أن متحدثي الألمانية يرونها مرتبطة فيما بينها؛ لأنها تحمل محتوى دلالياً واحداً وتُوصِل المعلومات ذاتها[17]. وهذا ما لا يقتنع به شبلنر، بدليل تلك الأسئلة التي أتبعها.. فكان أن تساءل عن هذا المحتوى المتطابق في التعبيرات الثلاثة.. وكيف يوصف دلالياً وصفاً دقيقاً..؟.. وإذا ما وُجدت مطابقة دلالية فهل هي تحدث في كل السياقات والظروف..؟.. ثم ألا تتمايز هذه التعبيرات الثلاثة دلالياً..؟.. وأين تكمن الاختلافات فيما بينها..؟.. وهي أسئلة تبدو الإجابة عنها مخيّبة، أو فلنقل هي اعتراف بالقصور؛ إذ لم يتحرج شبلنر من أن يقول: «لا يمكن بالطبع إعطاء إجابة مُرضية تماماً في إطار الوضع الحالي لعلم الدلالة اللغوي»[18]. وحين يقول شبلنر هذا فينبغي أن نصغي إليه وهو الخبير(*) بما لدى الغربيين في هذا الشأن من تراث. وكثيرٌ هم الدارسون ممن نبّهوا على ضعف الاهتمام بالجانب التركيبي، وفي هذا الصدد نجد تودوروف

ودوكرو مثلاً يشيران إلى أن البلاغة قد اكتفت بالمحور الاستبدالي؛ أي بمحور الاختيار، وهو ما يعني وضع كلمة محل أخرى، ولم تُعن بالمحور التركيبي للنص[19]. ونبه على ذلك أيضاً جاكوبسون في قوله: «إن الأدوات الشعرية الخفية في البنية الصرفية والتركيبية للغة، وباختصار إن شعر النحو نتاجه الأدبي، أي نحو الشعر، نادراً ما اعترف بها النقاد، وقد أهملها اللسانيون تقريباً إهمالاً كلياً، وعلى النقيض من ذلك فإن الكتاب المبدعين غالباً ما عرفوا كيف يستثمرونها»[20]، وكذلك نبه على هذا الأمر جورج مونان حين ذكر «أن التركيبة تمثل القسم من النحو الذي تطور ببطء أكثر من غيره... والألسنية التاريخية لم تعالج إلا [في فترة] متأخرة البحوث المتعلقة بالتطور فقط في مستوى التركيبية. وقلة هم الباحثون الذين تعاطوا ذلك»[21]. وإذاً فإنما هو القصور والتقصير من قبَل البلاغيين والنقاد واللغويين إزاء المحور التركيبي الذي عني به المبدعون في إبداعهم، ولكنه لم يجد من الدارسين من يلتفت إلى بيان جمالياته. فإذا ما جاز للمرء منا أن يوازن بين ما هو عند الغربيين وما هو عند العرب في هذا الشأن فسيجد أن الموازنة مظهرة تفوّق العرب في هذا، بل لقد حظي منهم هذا المحور التركيبي بعلم خاص هو علم المعاني، وإنما هو علم لأن له أصولاً يدركها المبدع ويستثمرها، ثم يستقبلها المتلقي ويعقل مراميها. ولئن أحس كوهن بجمال بيت أبولينير ولم يستطع أن يجد لشعرية التركيب فيه تعليلاً ولا أن يتبين ما يمكن أن يكون فيه من دلالة جديدة فإن علم المعاني العربي في مكنته، كما نحسب، أن يجد بين مثل ذينك التركيبين فارقاً لا يقف فحسب عند مجرد الخروج على المألوف. وإنما هو فارق يتضمن دلالات جديدة ما كان لها أن تكون لولا أن رُكّب على هذا النحو.

وإذاً فمن المؤكد أن الالتفات إلى أهمية المحور التركيبي هو من الاكتشافات الحديثة عند الغربيين.. وإلا فما معنى أن تشتهر مقولة

جاكوبسون في تعريف الأسلوب بأنه إسقاط لمحور الاختيار على محور التوزيع[22] كل تلك الشهرة..؟..

ومن المؤكد أيضاً، أو ربما كان من تحصيل الحاصل أن نشير إلى أن المحور التركيبي ذو صلة وثقى بالنحو وذلك عند العرب والغربيين جميعاً؛ وحين عرض كوهن لهذه العلاقة أشار إلى أن الشعر الفرنسي في عمومه أبدى احتراماً لقواعد النحو، وانحرافاته التركيبية ترد على استحياء، حتى إذا جاء مالارميه (1842-1898) اتخذ له من الانحراف النحوي دعامة أساسية في كتابته الشعرية[23].

وقد التفت بول فاليري إلى طرف من الفرق بين الشعر والنثر من خلال هذا المحور فرأى «أن الشعر إذ يستعمل نفس الكلمات التي يستعملها النثر فإنما يمتاز من النثر في أنه يتناول الألفاظ على نحو من التركيب والتوجيه يخالف ما يتناوله النثر في أغلب الأحيان»[24]. وقبلاً كان رد كولريدج على صديقه وردزوورث حينما زعم هذا الأخير أن لا فرق جوهرياً بين الشعر والنثر؛ رد قائلاً: إنه «إذا كان يعني أن للشعر والنثر المفردات ذاتها أو القاموس ذاته فإنه يقول الحق، [لكن] كولريدج يستنتج أن وردزوورث كان يعني أن الطريقة الشعرية في ربط الكلمات لم تكن لتختلف عن طريقة النثر»[25]، وما كان كولريدج ليوافق على هذا، فرأى «أن لابد أن يكون هناك اختلاف بين تناسق التأليف الشعري وبين تناسق النثر أعظم مما يُتوقع أن يميز بين النثر وبين الحديث العادي»[26]. واختلاف الشعر والنثر قائم وإن استعملا الكلمات والألفاظ عينها؛ لأن مناط الأسلوب يعتمد على طريقة التركيب لا على الكلمات التي هي أشبه بمادة أولية تحتاج إلى من يشكلها. وتشكيلها هو ما يصنع الأسلوب. وقد كان كولريدج موفَّقاً حين شبَّه اختلاف الشعر والنثر رغم اشتراكهما في استعمال نفس الكلمات باختلاف أسلوب العمارة بين دير ويستمنستر وكاتدرائية القديس بولس على الرغم من أن كليهما قد بُني من كتل

حجرية قُطعت من المحجر عينه وبالشكل نفسه[27]. وهكذا خلص كولريدج إلى «أن لغة الشعر؛ أي التركيب الشكلي أو بناء الكلمات والعبارات، تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر»[28].

ويخيل إلينا أن النقاد هم أقرب إلى الاتفاق على أن بنية الشعر التركيبية تختلف عن بنية النثر، فعلى حين تخلو أو تكاد البنية النثرية في درجتها القريبة من الصفر من كل ميزة جمالية، فإن العبارة الأدبية - والشعرية منها على نحو خاص - تحمل أو يُنتَظر أن تحمل في كل علاقة من علاقاتها قيمة أو قيماً جمالية؛ وذلك بأن من خصائص المبدع أن يمتلك القدرة على أن يشكل اللغة جمالياً على نحو يجاوز إطار المألوفات، وعلى نحو يجعل التنبؤ بما سيسلكه أمراً غير ممكن. وذلك من شأنه أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد.

وإذا كان المستوى التركيبي من اللغة مرتبطاً بالنحو ارتباطاً وثيقاً فإن جي. بي. ثورن لاحظ «أن الجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة إذا قورن بالنثر. وتميل النسبة إلى الاختلاف بين شاعر وآخر، وأكثر من ذلك لفتاً للنظر أنها تختلف من عصر إلى عصر، ولكن الملاحظة تظل صادقة على الشعراء جميعاً وعلى العصور كلها بوجه عام. و[يظل] تعرُّف هذه الجمل المنحرفة... عنصراً جوهرياً في استجابتنا للشعر»[29]. وقد مرت بنا آنفاً إشارة كوهن إلى أن الشعر الفرنسي لم يُظهر ميلاً حقيقياً إلى الانحرافات التركيبية، وذكر في هذا الصدد أن الشعراء في عمومهم قد استجابوا لتعليمات هيغو: «لنسالم النحو»[30]، غير أن واحداً منهم وهو مالارميه رأى أن يخالف الوصية، فاتخذ له من محور التركيب دعامة أساسية لكتابته الشعرية، وطبّق من ثم مقولته: «أنا مركِّب»[31]. ولم يفت كوهن أن يشير إلى أن المبالغة في الابتعاد عن النحو أدت إلى أن يستعصي بعض قصائد مالارميه على إمكانية الفهم والتفسير[32]. ومن المعروف أن السرياليين

راق لهم بعد ذلك هذا الاتجاه فأوغلوا فيه إيغالاً كبيراً، وآمنوا بأن الشعر لابد له أن ينحرف «عن الكلام الإنساني العادي انحرافاً تتجاوز فيه الكلمات ويضغط بعضها على البعض الآخر في **تركيب غير مألوف**»[33]، ولذا رأوا «أن جميع المقاربات بين الكلمات جائز من دون استثناء، وأن قوتها الشعرية تتعاظم بمقدار ما تبدو مجانية ومزعجة للوهلة الأولى»[34]. ولعل هذا هو ما أوصل الشعر السريالي وما لفّ لفه إلى درجة من عدم الفهم حرجة كفّت معها القصيدة عن أن تكون لغة دالة[35]. وإلى هذا أعاد كوهن ما هو حاصل بين الشعر المعاصر والجمهور من انفصام[35]. وهنا قد يقال: إن ذاك الانفصام هو هدف لذلك الشعر وغاية في ذاته، ولكن للمرء أن يرى في ذلك الهدف وتلك الغاية ضلّة من السرياليين ودليل ضياع. وما إلى الضلة والضياع يسعى الشعر. وصحيح أن على الشاعر أن يركِّب، بيد أن التركيب لا ينبغي أن يكون عشوائياً محضاً تختلط فيه خيوط النص وتشتبك على نحو جنوني منفّر يصدم المتلقي ويصرفه إلى شأن آخر غير شأن الشعر. وعلى الشعر كذلك ألا يصل تلك الدرجة الحرجة التي إن دخلها دخل مستوى من اللغو... وشتّان ما بين لغو وبيان.

وإذ نؤكد أن الحرية ضمن هذا المستوى التركيبي ليست مطلقة فينبغي أن نؤكد من طرف آخر أن تلك الحرية تختلف في مقدارها من لغة إلى أخرى؛ إذ إن من المعروف أن في كل لغة بنيات نحوية عامة ومطّردة وعليها يسير الكلام؛ فإذا كان الفاعل في العربية يكون تالياً لفعله وسابقاً مفعوله في الغالب، إن كان الفعل متعدياً فإنه في الإنكليزية يتصدر الجملة؛ أي أنه مبتدأ يتلوه فعل فمفعول وهكذا. ولئن كان موقع الكلمات هو مما يسهم في بيان المعنى فإن هذا الموقع تزداد أهميته حين لا تكون اللغة العربية معربة مثلما هو الحال في الإنكليزية. فأما في العربية - وهي لغة معربة - فإن الموقع لا ينفرد وحده في بيان المعنى، أو فلنقل

إن الإعراب هو الأساس في بيان المعنى وأعني به طبعاً المعنى النحوي. وبدهيّ أن مرونة التركيب في مثل لغتنا هي أكبر بكثير من تلك التي لا إعراب فيها، ذلك بأن من شأن الإعراب أن يسهم في تبين الدلالة وإن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديماً أو تأخيراً بعض الاختلاف. لكن التقديم والتأخير - وإن لم يُفد في توليد معنى نحوي - تظل له دلالات ثانوية وظلال معان، وتلك هي ما ينبري لبيانه علم المعاني ذاك الذي قلنا إن لغة الضاد تمتاز به، ولا يبدو أن غيرها من اللغات ينازعها فيه.

ولعل نظرة فاحصة في كتاب جان كوهن «بنية اللغة الشعرية» - وهو أوسع ما أتيح لنا أن نطلعه في دراسة هذا المستوى - يمكن لها أن تكشف عن مدى ضآلة ما عند الآخرين بالقياس إلى مباحث علم المعاني. فلقد وقف كوهن عند حدود الإحصاء والوصف والتساؤل وإعادة ما بين الشعر والنثر من اختلاف في هذا الشأن إلى مجرد مخالفة المألوف والنأي عن الاستعمال الشائع.

وقف كوهن عند مبحث التقديم والتأخير hyperbaton، ولاحظ أن كل الشعراء يستعملونه بكثرة تسمح بتناولها إحصائياً، واختار أن يتحدث عن التقديم والتأخير من خلال أنموذجه المفضل وهو «النعت»، ولاحظ بداية أن لموقع النعت في الفرنسية أربع حالات وهي:

1 - الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف (صفات العلاقة واللون... إلخ) إذ يقال: الانتخابات البلدية، ولا يقال: البلدية الانتخابات. ويقال: الكلب الأسود، ولا يقال: الأسود الكلب.

2 - الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف. وهي قليلة. ويمكن بسهولة تقديم أمثلة محددة عنها مثل: جميل، كبير، شيخ، طويل.. إلخ.. يقال: un bean tableau ولا يقال: un tableau bean.

3 - الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف وبعده، مع الاحتفاظ بالقيمة نفسها مثل: un accident terrible, un terrible accident.

4 - الصفات المستعملة قبل الموصوف وبعده بقيمتين: un sale gosse. un enfant sale[36].

ورغم ذلك يخلص كوهن إلى «أن الفرنسية تنزع، على نحو العموم، إلى استعمال الصفة بعد الموصوف»[37]. وهذا ما يتأكد عنده بالرجوع إلى النثر العلمي الذي أراده كوهن معياراً للسان الفرنسي. ومن ثم وجد من خلال الإحصاء أن قلب النعت (باستثناء الصفات المستعملة دائماً قبل الموصوف) لا يتجاوز 2٪ في اللغة العلمية، على حين يزداد في لغة الشعر بنسبة أعلى كثيراً وفي هذا الجدول تفصيل ذلك وبيانه[38]:

المؤلفون	العدد	المجموع	المتوسط
برتلو	2		
باستور	3	6	٪2
برنار	1		
كورني	62		
راسين	60	167	٪54,3
موليير	45		
لامرتين	42		
هيجو	32	100	٪33,3
فينيي	26		
رامبو	30		
فيرلين	35	91	٪30,3
مالارميه	26		

لكن كوهن ينبه على أنه ليس كل نعت مقلوب يعد فنياً؛ وذلك أن ثمة نوعين من النوعت: نعوت تقويمية تعبر عن الكمية والنوعية ونعوت

أخرى غير تقويمية، وهي كلمات لا تقلب في النثر أبداً، بل هي تقلب في الشعر فحسب. وهكذا نراه يصنع مرة أخرى جدولاً إحصائياً يظهر له من خلاله أن الصفات غير التقويمية منعدمة في النثر العلمي وأنها في شعر الكلاسيكيين تبلغ 11٪ وفي شعر الرومانسيين 52٪ وفي شعر المحدثين 49٪[39].

وقد استقام لكوهن أن يرى في تقديم النعت أو قلبه امتيازاً للشعر من دون النثر، وإن استدرك بالقول: إن قلب النعت ليس إلا مثالاً واحداً على الانزياح النحوي إذا ما قورن بغيره من الصور بدا انزياحاً غير مثير[40]. ومهما يكن من أمر فإن للمرء أن يؤكد أن التقديم والتأخير «وسيلة شعرية شائعة جداً»[41]، بل لعله أهم ما يستعمله الشاعر والأديب ضمن هذا المستوى التركيبي. ولا يقلل من أهميته البتة أنْ لم يجد عند البلاغيين تعليلات شافية تكشف عن أسراره غير ما رأوه من أنه من قبيل مخالفة المألوف. والحق أن مخالفة المألوف – وإن تكن في بعض الأحيان قيمة في ذاتها – ليست تكفي وحدها في كشف شعرية الشعر.

وثمة بعد ذلك أنماط أخرى من التغييرات مما يقع ضمن هذا المستوى التركيبي في لغة الشعر أو في اللغة الأدبية عامة، ومن أهمها الحذف Ellepsis. ولئن شاركت لغة النثر اليومية الشعر في أن الحذف يوجد فيها أيضاً إنها لا يمكن لها أن تشاركه جمالياته ولا شعريته. وهكذا فإن الخلاف بين الاستعمالين خلاف كيفي يكمن في أن من وراء الحذف الشعري غايات جمالية وفنية. فأما غاية الحذف النثري الذي يقع في لغة الحديث فدافعها في الغالب رغبة في الاقتصاد اللغوي[**]، وكثيراً ما تقود إليه العادة، كما أن انعدام اللبس هو المسوّغ لوجوده في هذا المستوى من اللغة. على حين أن من أهم وظائف الحذف في لغة الشعر أو في اللغة الأدبية على نحو العموم ما يسهم به من توليد للغموض وجعل الشعر من ثَم قابلاً لكثير من أوجه التأويل.

وعلى أن مستوى التركيب لا يقف عند حدود تركيب الكلمات وإنما هو يجاوز ذلك إلى طريقة تركيب الجمل في النص الواحد. وهنا تبدو عند الشاعر أنفة من أن يركب جمله تركيباً منطقياً، بل لعل التركيب المنطقي لا يناسب الشعر بحال(***)، ولذلك فإنه كثيراً ما يبدو أن الشاعر يقدم جملة على أخرى تقديماً لو نظر إليه بعين النثر لما كان له إلا أن يُقلَب إلى ما يُظن أنه الأصل، ولكنه إذ يُقلَب يحول جماله ركّة وابتذالاً. بيد أن حرية الشاعر في التصرف في تركيب الجمل فيما بينها ليست حكراً عليه وإنما يشركه فيها كثير ممن يستعملون الكلمة في إبداعاتهم ولاسيما الإبداع القصصي والروائي. وبالجملة فإن ما مضى لا يمكنه أن يستغرق كل أنماط التركيب، وإنما هي بعض أوجه ما بين الشعر والنثر من تشابه أو اختلاف ضمن هذا المستوى التركيبي.

بيد أن ثمة أمراً آخر لم نعرض له. ونحسب أن له بهذا المستوى صلة ما، ونعني به ما يكون بين الشعر والنثر من اختلاف من حيث الشكل الكتابي الظاهري. فمن المعروف أن للشعر طريقة معينة في الكتابة حين يسطّر في الورق أو حين يطبع، وهي طريقة يختلف فيها الشعر عن النثر حتماً، وتلك حقيقة لن نجد أشهر في التعبير عنها، من جرمي بنْتام (1748-1832) حين ماز بين الشعر والنثر بالقول: إن «السطور في النثر تصل إلى طرف الصفحة، أما في الشعر فلا تصل»[42]. وهو تمييز رأى فيه جراهام «تلميحاً ماكراً إلى أن أي تمييز آخر للشعر [هو تمييز] ليس واقعيا»[43]. وأما نورثروب فراي فرأى فيه ملاحظة ساذجة وإن لم يكن فيها قدر من الصحة يفوت بعض العارفين أحياناً، إذ إن في هذا التمييز التفاتاً إلى أن «إيقاع النثر مستمر غير متكرر. و[تلك] حقيقة يرمز لها ترتيب السطور [الآليّ] الصرف على الصفحة المطبوعة»[44]. ولكنّ فراي يستدرك بالقول: «إن كل ناثر يعرف أن كتابة النثر ليست بمثل [آلية] طباعته؛ وإنّ من الممكن للطباعة أن تفسد إيقاع الجملة أو تخرّبه بوضع

كلمة هامة في نهاية السطر بدلاً من بداية السطر التالي، أو بقسمة كلمة شديدة النبر ما بين سطر وآخر، إلى آخر ما هنالك. [وهكذا فإن] الناثر أسير حظه إلى حد كبير»[45].

وقد عمدت سوزان بيرنار إلى اختبار ما بين الشعر والنثر من اختلاف كتابي، فكان أن أوردت جزءاً من قصيدة شهيرة للشاعر رينيه (1846-1936) عنوانها «الوعاء»، ثم نقلت هذا الجزء من القصيدة بكلماته بطريقة النثر، وخلصت إلى جملة نتائج كان منها: أن الكتابة النثرية تربط ما كان يفصله التقطيع بين أبيات الشعر. وهكذا تختفي بعض الوقفات التعبيرية التي ترد إثر بعض الأسطر الشعرية. ومنها استنتاجها أن بعض التأثيرات الشعرية تغدو مستحيلة في النثر؛ فما كان تكراره في الشعر يعطي تناسقاً يغدو في النثر خرقاً وحشواً. ثم إذا كان السجع موجوداً في الشعر وفي النثر فإن حذف التوقف في نهاية الأبيات الشعرية يمكنه أحياناً أن يقرِّب السجع بعضه من بعض على نحو فجّ[46].

وكان ممن دعا إلى ضرورة الاهتمام بالشكل الكتابي للشعر باحث فرنسي هو جوزيف جراباك. والسر من وراء دعوته تلك كامن في رأي له مفاده «أن المضامين الجمالية لكل من النثر والشعر ذات علائق تبادلية»[47]. ولمّا كانت كذلك كان لابد أن تتوافر عناصر أخرى يستبين المتلقي من خلالها أنه إزاء شعر لا نثر. ولئن كان «ثمة أبيات من قصائد مكتوبة في إطار الشعر الحر يمكن إذا اقتُطعت وتنوولت بمعزل عن سياقها أن تتلقى بوصفها نثراً»[48]. فإن لهذا السبب وحده كما يقول لوتمان «ينبغي أن تكون الحدود الفاصلة بين الشعر الحر والنثر على أقصى درجة من التميز، ولهذا أيضاً فإن الشعر الحر يقتضي عناية خاصة [بـ] الشكل الكتابي كي يكون مفهوماً تماماً أننا بإزاء كلام شعري»[48].

ويحدثنا لوتمان بعد ذلك عما كان شاع في القرن الثامن عشر من

ضروب التمييز الطباعي التي اختص بها الشعر والتي كان استعمالها في النثر يضفي إحساساً بالأناقة المسرفة، كتأطير الصفحات، وابتدائها وإنهائها برسوم مصغرة. ولكن عندما اتضح في واعية جمهرة المتلقين عند نهاية القرن الثامن عشر ذلك الإحساس بالتقابل بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين من فن القول يختلفان فيما بينهما اختلافاً وظيفياً عند ذاك أخذت الحاجة إلى دعم هذا الإحساس تنحسر وإن بقي توزيع الشعر خلال الأسطر الشعرية مَعلماً من معالم الشعر الملهمة[49].

ثم يشير لوتمان إلى بعض التقنيات الكتابية التي راح بعض الشعراء الروس يستعملونها في شعرهم من مثل علامات الترقيم كالفواصل والتنقيط الثلاثي ومن مثل استعمال الأحرف المائلة بوصفها وسائل تنغيمية وما إلى ذلك[49]. ولكن الخطوة الهامة في تطوير ما يتعلق بالجانب الكتابي في النص الشعري إنما تحققت - على حد قول لوتمان - في القرن العشرين، فلقد نشأت طرائق خاصة ومختلفة في الكتابة الشعرية على قاعدة ما كان قد ترسخ في القرن التاسع عشر، ويعد أندريه بيلي رائداً في هذا المجال. وبرغم ذلك فإن لوتمان يشير إلى «أن البنية الكتابية للشعر لم تدرس بعد»[50]. ولعل السبب، فيما نقدّر، يعود إلى أن ثمة كثيراً من المشككين في الأثر الذي يؤديه الشكل الكتابي في اللغة، وهكذا «فكثيراً ما لقيت محاولات رصد النظام الخطي للقصيدة معارضة عنيفة من قبل التخصصيين الذين يحسبون البنية اللفظية وحدها هي الخاصية التي تعكس واقع القصيدة»[51].

لكن القصور الذي يشير إليه لوتمان ربما كان خاصاً باللغة الروسية فحسب، ذلك أن ثمة من الدارسين في لغات أخرى من قد التفت إلى أمر التفريق بين الشعر والنثر من هذا الجانب الشكلي. ومن هؤلاء باحث يدعى ناعومي. س. بارون كتب بحثاً عنوانه: «الخطاب والرؤية والعلامات: دور

الأيقونية في اللغة والفن»، وما خلص إليه «أن اللغة الأدبية لغة أيقونية(****) بامتياز و[خاصة] حينما يتعلق الأمر بالخطاب الشعري»[52].

وإذا صح أن الشعر لغة أيقونية فإن من الشعر نوعاً تصل فيه الأيقونية درجة قصوى، وذلك ما سمي بـ «الشعر الفضائي» أو «الشعر المجسّم concrate poetry»[53]. وهنا يبدو الشكل متداخلاً مع الشعر أو جزءاً منه بحيث إن أي نقل لهذا الشعر من لغة إلى أخرى لابد له أن يراعي صورة الشكل الأصلية، وهو ما أورد له محمد مفتاح مثالاً من قصيدة فرنسية لأبولّينير ترجمت إلى الإنكليزية على نحو التزم فيه المترجم الشكل نفسه تقريباً. وها هو ذا النص الأصلي ننقله مع النص المترجم فلعل في نقله توضيحاً لهذا الشعر[54].

رسمة تصور من الأصل

ومن الواضح أن العنصر الشكلي البصري في مثل هذا الشعر المجسد أمر مقصود في ذاته. ولابد أن ثمة علاقة ما يراها الشاعر بين مضمون قصيدته وهذا الشكل الذي جُسِّدت فيه.. وإلا فما معنى أن يحرص المترجم على نقل القصيدة بأيقونتها الأصلية..؟.. وبرغم ذلك فلا على المرء أن يرى أن حب الاستطراف والرغبة في الإتيان بالجديد قد تكون دوافع تقود الشاعر إلى مثل هذا النوع من الشعر. ولعل هذا هو مؤدَّى قول أحد العارفين بهذا الشعر وهو والتر أونج حين رأى فيه «نوعاً أدبياً ثانوياً كثيراً ما يعتمد على الحيلة لجذب الأنظار فحسب»[55]. ومع أن جذب الأنظار أمر ماانفك يمثل ضرورة في الفن عامة وفي الشعر بنحو خاص فإنه قد يخفي وراءه ههنا فقراً يحسه الشاعر في قدرته على تشكيل الكلمات تشكيلاً لغوياً فيهرب إلى مثل هذا التشكيل البصري.

الهوامش

1) مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ط 1، مكتبة دار العروبة، الكويت 1982، ص 33.

2) مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ص 34.

3) مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، ص 34 وعلى هذا الرأي مدرسة لندن اللغوية التي يصرح زعيمها فيرث «أن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية؛ أي وضعها في سياقات مختلفة». علم الدلالة، ص 68.

4) انظر: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة عن الترجمة الإنجليزية لإنجرام باي ووتر، ط مكتبة الأنجلو المصرية 1989، ص 190.

5) انظر: فن الشعر، تر: حمادة، ص 192.

6) هو، جراهام: مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973، ص 130.

7) فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة، بيروت 1981، 69/1.

8) انظر مقالة في النقد، ص 130.

9) مقدمة سنة 1800 لديوان الأقاصيص الوجدانية، تر: عبدالحكيم حسان، ضمن كتاب:

النظرية الرومانتيكية في الشعر؛ سيرة أدبية لكولريدج، ط 1، دار المعارف بمصر 1971، ص 440.

10) ويمزات وبروكس: النقد الأدبي؛ تاريخ موجز، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973-1977، 3/507-508 والقول بأنه لا يوجد كلمات شعرية وأخرى نثرية قول ذهب إليه تشارلتن. انظر كتابه: فنون الأدب، تعريب: زكي نجيب محمود، ط مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1945، ص 15.

11) مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، ط 1 المؤسسة المصرية العامة للتأليف 1962، ص 190-191 والتأكيد من عندي.

12) انظر: فن الشعر، تر: حمادة، ص 192.

13) بنية اللغة الشعرية: تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 188 وقارن بـ: اللغة العليا؛ النظرية الشعرية، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995، ص 113-140.

14) انظر: اللغة العليا، ص 140 وبنية اللغة الشعرية، ص 188.

15) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 188.

16) اللغة العليا، ص 140.

17) انظر: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، ط الدار الفنية، القاهرة 1991، ص 45.

18) المصدر السابق، ص 46.

*) نقول هنا اعتماداً على قائمة المصادر والمراجع التي أوردها في كتابه المذكور وقد جاوزت الستمئة.

19) انظر: نصر عاطف: جودة: النص الشعري ومشكلات التفسير، ط الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة 1996، ص 42.

20) قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك بن حنون، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 57.

21) مفاتيح الألسنية، عربه: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس 1994، ص 103 والتأكيد من عندي.

22) انظر: قضايا الشعرية، ص 33 وتحسن الإشارة هنا إلى أن غير واحد من النقاد نبّه على أن مقولة جاكوبسون ليست من ابتداعه أصالة وإنما هو استفادها من حديث دو سوسير عن المحور الأفقي والمحور الرأسي. انظر: عياد، شكري: موقف من البنيوية، فصول مج 1 ع 2 يناير 1981، ص 198 وناصف، مصطفى: خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1991، ص 282-284، وإيغلتون، تيري: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ط وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص 172-173 وحمودة، عبدالعزيز: المرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى

التفكيكية، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1998، ص 414 الحاشية 87.

23) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 176.

24) في الشعر، ص 20.

25) ويمزات وبروكس: النقد الأدبي، تاريخ موجز 507/3-508.

26) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية، ص 291.

27) انظر: المصدر السابق، ص 292.

28) المصدر نفسه، ص 292.

29) النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار: شكري محمد عياد، وترجمته وإضافته، ط 2 أصدقاء الكتاب، القاهرة 1996، ص 164.

30) انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 177.

31) انظر: المرجع السابق، ص 176.

32) انظر: المرجع نفسه، ص 176-177.

33) أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987، ص 139 والتأكيد من عندي.

34) كاروج، ميشيل: أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر: إلياس بديوي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1973، ص 127.

35) انظر: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 179.

36) المصدر السابق، ص 180.

37) المصدر نفسه، ص 182 وقارن بـ: اللغة العليا، ص 107.

38) المصدر نفسه، ص 181. وقارن بـ: بناء الشعر، تر: أحمد درويش، ط دار المعارف بمصر 1993، ص 215، وفي الترجمتين بعض الأخطاء في الجمع أو في تحديد النسبة.

39) انظر: المصدر نفسه، ص 183.

40) انظر: المصدر نفسه، ص 183-185 وقارن بـ اللغة العليا، ص 112.

41) Cuddon, J.A: A Dictionary of Literary Tems, penguin Books, 1982 p 315.

وقارن بـ:

Baldick, Chris: The Concise Dictionary of Literary Terms, p 103.

**) انظر في فكرة الاقتصاد اللغوي: مارتينيه، أندريه: مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق 180-181.

***) يقول كوهن: «ابتداء من الرومانسية بدأ الشعر العظيم باستعمال الانقطاع مقوّماً دائم الحضور. لقد لاحظ فاليري ذلك قائلاً: «لقد قررت الرومانسية إلغاء عبوديتها الخاصة. إن

جوهر الرومانسية يكمن في إلغاء هذا التسلسل في الأفكار » لكن هذا التسلسل للأفكار ليس عبودية خاصة وإنما هو خضوع للعقل الكلي » بنية اللغة الشعرية، ص 163.

42) هو، جراهام: مقالة في النقد، ص 120 وقارن بـ: فراي نورثروب: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، ط الجامعة الأردنية عمان 1990، ص 342-343، وتر: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب، تونس، طرابلس الغرب 1991، ص 366 وتقول سوزان بيرنار: « ... وبإزاء النثر الذي وحدته (الجملة) فإن الشعر المعزول طبوغرافياً، والمكوّن (من سطر ومن بياض)، كما يقول كلوديل، يشكل وحدة منطقية أحياناً، ووحدة شاعرية في جميع الأحوال» قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ط 1 دار المأمون، بغداد 1993، ص 136-137 ويمكن أن نشير هنا إلى شيء يدخل في سياق الحديث هنا وهو ما كان من صنع الروائي إدوار الخراط الذي أصدر ديوان شعر بعنوان «طغيان سطوة الطوايا» ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1996. ومعظمه نصوص نثرية من روايات سابقة له، قطّعها وأضاف إليها - على حد قوله - «إيقاعات جديدة» فصارت على هيئة الشعر. انظر: الخشاب، وليد: الصورة الشعرية وشعرية الصورة، فصول مج 15 ع 24 س 1996، ص 349.

43) مقالة في النقد، ص 120.

44) تشريح النقد، تر: عصفور، ص 342-343.

45) تشريح النقد، تر: عصفور، ص 343.

46) انظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: مغامس، ص 137-139.

47) لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، ص 50.

48) المصدر السابق، ص 50-51.

49) انظر: المصدر نفسه، ص 107.

50) المصدر نفسه، ص 108.

51) المصدر نفسه، ص 109.

****) والأيقونة كما يقول والتر أونج «شيء يُرى ولا يسمع». الشفاهية والكتابية: تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994، ص 239.

52) مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1996، ص 193.

53) المرجع السابق، ص 139. ويسميه حسن البنا عز الدين بـ «الشعر المجسّد» في ترجمته كتاب والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ص 234 وراجع ص 322 وقد ألف محمد نجيب التلاوي كتاباً عنوانه «القصيدة التشكيلية» ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ولم نطلع عليه.

54) المرجع نفسه، ص 204-205.

55) الشفاهية والكتابية، ص 234.

المصادر والمراجع

- **أبو ديب، كمال**: في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

- **أونج، والتر**: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1994.

- **إيغلتون، تيري**: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، ط وزارة الثقافة، دمشق 1995.

- **بيرنار، سوزان**: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ط 1، دار المأمون، بغداد 1993.

- **تشارلتن**: فنون الأدب، تعريب: زكي نجيب محمود، ط مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1945.

- **ثورن، جي. بي**: النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار: شكري محمد عياد، وترجمته وإضافته، ط 2 أصدقاء الكتاب، القاهرة 1996.

- **جاكوبسون، رومان**: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك بن حنون، ط 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1988.

- **حمودة، عبدالعزيز**: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، ط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998.

- **الخشاب، وليد**: الصورة الشعرية وشعرية الصورة، فصول مج 15 ع 24 س 1996.

ريتشاردز. آ. أ: مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، ط 1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف 1962.

- **شبلنر، برند**: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، ط الدار الفنية، القاهرة 1991.

- **عياد، شكري محمد**: موقف من البنيوية، فصول مج 1 ع 2 يناير 1981.

- **فراي، نورثروب**: تشريح النقد، تر: محمد عصفور، ط الجامعة الأردنية عمان 1990 وتر: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب، تونس الغرب 1991.

- **كاروج، ميشيل**: أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، تر: إلياس بديوي، ط وزارة الثقافة بدمشق 1973.

- **كوهن، جان**: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، ط دار المعارف بمصر 1993.

بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري ومحمد الولي، ط 1 دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986.

اللغة العليا؛ النظرية الشعرية، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر 1995.

- **مارتينيه، أندريه**: مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، وزارة التعليم العالي، دمشق 1985.

- **مفتاح، محمد**: التشابه والاختلاف؛ نحو منهاجية شمولية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1996.

- **مونان، جورج**: مفاتيح الألسنية، عربه: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس 1994.

- **ناصف، مصطفى**: خصام مع النقاد، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1991.

- **نصر، عاطف: جودة**: النص الشعري ومشكلات التفسير، ط الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة 1996.

- **هو، جراهام**: مقالة في النقد، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973.

- **هيغل**: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة عن الترجمة الإنجليزية لإنجرام باي ووتر، ط مكتبة الأنجلو المصرية 1989.

- **وردزوورث**: مقدمة سنة 1800 لديوان الأقاصيص الوجدانية، تر: عبدالحكيم حسان، ضمن كتاب: النظرية الرومانتيكية في الشعر؛ سيرة أدبية لكولريدج، ط 1 دار المعارف بمصر 1971.

- **ويزات، ويليام وبروكس، كلينث**: النقد الأدبي؛ تاريخ موجز، تر: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1973-1977.

- Cuddon, J.A: A Dictionary of Literary Terms, penguin Books, London 1982.

- Baldick Chris: The Dictionary of Literary Terms, Oxford University press 1996.

* * *

مقدمة

تتكفل صفحات هذا البحث - التي يقدمها الباحث بين الحذر والطموح - بالإبانة عن مسيرة مصطلح التناص (Intertextuality) بدءاً من ظهوره في كتابات نقاد الحداثة الغربيين، وحتى استقراره مصطلحاً منضبطاً في نقدنا العربي على مستوى الرؤى النظرية، والتطبيق على ما لا حصر له من النصوص التي استجابت لصدق هذه الرؤى في تمثلها للمصطلح.

وقد جاء هذا البحث على ثلاثة محاور: المحور الأول قدمنا من خلاله المصطلح في رؤية البيئة التي أفرزته بهذا المسمى عند النقاد الغربيين، وعلى رأسهم كريستيفا وبارت ومارك أنجينو وليون سمفيل وجيرار جينيت وغيرهم، وقد اعتمدنا على أهم دراساتهم المترجمة من خلال كتاب متميز يحمل عنوان (آفاق التناصية المفهوم والمنظور) الذي قام بترجمته الدكتور محمد خير البقاعي، علاوة على اعتمادنا على كتاب بارت (لذة النص) للمترجم نفسه.

ولما كان النص قبل التناص هو هاجس الفكر النقدي الغربي، فقد مهدنا لعرض الرؤى التناصية برؤى الأعلام أنفسهم لمفهوم النص المهيأ للدخول مع غيره في علاقات تناصية، كانت هاديةً لتلمُّس الدقة في فهم المصطلح ومن ثمَّ استقراره.

ومن خلال المحور الثاني قدمنا رؤية نقادنا العرب المعاصرين للمصطلح وكيف تلقوه من الغرب، وما أسباب ذلك، وماذا أضافوا إليه على مستوى الرؤية؟، وفي سبيل الإجابة على هذه الأسئلة - وغيرها كثير

- عرضنا لعدد لا بأس به من الدراسات الجادة التي وقفت مع المصطلح وقفة متميزة، فاحصة له في بيئته الغربية، تستشرف من رؤاه ما يفيد في تحليل النصوص العربية بعد أن وجدت له جذوراً في تراثها، إذ كان من فضل المصطلح المعاصر (التناص) أن جعل هذه الدراسات تسعى إلى الارتداد للجذور تبحث عما يمكن أن يتقارب معه في المفاهيم نقصاً أو زيادةً من مصطلحات مثل: السرقات، الاقتباس، التضمين، المعارضة... إلخ.

ومن خلال هذا المحور عرضنا في عجالة للرؤى العربية التي فقهت مبكراً في القرن الماضي ما يثيره المصطلح وبشرت به إرهاصاً، وإن لم تسمه - بالطبع - بمسماه المعاصر، وذلك من خلال عرضنا لمفاهيم عبد الرحمن شكري التي تحوم حول مفاهيمه؛ مفرقة بين السرقة سطواً على جهد الآخرين، والتمثل والتوليد وغير ذلك من قضايا تصب إيجابياً في مصلحة الفهم الواعي للمصطلح.

ومع المحور الأخير وقفنا عند رؤية لناقدين كبيرين أثريا بدراساتهما على - مستوى النظرية والتطبيق - المكتبة النقدية بتحليلات تناصية واعية، وهما د. عبدالله الغذامي ود. محمد عبدالمطلب. وقد جاء اختيار الباحث لهما بوصفهما نموذجين لنقاد الحداثة الذين لم يركنوا على أن يفيدوا في رؤاهما من مصطلحات ورؤى الغرب على علاتها، بل كان لهما على مستوى النظرية والتطبيق - بما يكشف عن حس ووعي - وقفات تفحص المقولات والرؤى بالتمثل المستفيد تارة وبالمخالفة تارة أخرى، بما كشف عما لا حصر له من الرؤى المتسعة والمستوعبة التي هيأت للمصطلح من خلال دراساتهما مع كثيرين غيرهما من المستنيرين؛ تربة صالحة نما فيها المصطلح وترعرع، حتى صار في رؤية البعض - وقد وجد في النصوص العربية قابلية للتطبيق - عربياً أكثر منه غربياً؛ وقد استوعبته

في ضميرها مصطلحات مثل المعارضة والاقتباس والتضمين، وبما استوعبه مصطلح التناص نفسه في داخله من مناهج متباينة (سيميولوجية، بنيوية، أسلوبية، تفكيكية)، بما يجعله قد يتأبى - على مستوى التطبيق خاصةً - أن يخضع لمنهج بعينه، كما يتأبى أن يصير هو منهجاً بعينه.

وفي النهاية يقرر الباحث أنه يدرك بأنه مسبوق بدراسات ما أكثرها حول المصطلح، ولكن حسبه أنه كانت له وسط الرؤى رؤية، وبين ما عرض موقف، لن يبين عنه الآن تاركاً لغيره من النقاد تلمسها ناقصةً، أو ساعيةً نحو جادة الطريق.

المحور الأول

مصطلح «التناص» في رؤى النقّاد الغربيين

النص قبل التناص والنصيّة قبل التناصية كانَ الهاجس الأول في رؤى نقاد الحداثة الغربيين، بوصف النّص بنية لغويّة لها قدرٌ من قوة الصياغة شكلاً، بحيث تغنيه في ذاته عن البحث عمّا هو خارجه من إمدادات تقع في شرك ماهو اجتماعي أو سياسي؛ فيما يمكن أن يمنحه له مؤلفه؛ ومن هنا أعلن بارت مفهومه عن لذّة النص بوصفه نسيجاً، وعن وجوب موت المؤلف ليحيا النص حراً طليقاً يمتعنا بلذّته.

فالنص في رؤية بارت «السطح الظاهريّ للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً»[1] ومعنى عبارة بارت «ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً» تمهّد لاحترازات على مقولاته؛ سوف يعلن عنها فيما بعد في مواضع أخرى، من ذلك احترازاً على مفهومه السابق قوله «على الرغم من الخاصية الجزئية، والمتواضعة لذلك المفهوم (ليس النص في نهاية الأمر إلا

جسماً مدركاً بالحاسة البصرية)، وعلى الرغم من أنه خادم عادي ولكنه ضروري - فإنه - أي النص - يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية، وهو مرتبط تشكيلاً بالكتابة (النص المكتوب)، ربّما لأنَّ مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطاً؛ فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج»[2].

وفكرة جسدية النص يتوسع فيها بارت أكثر من خلال كتابه «لذة النص»، فهو «يحب النص لأنه ذلك الفضاء اللغوي النادر، حيث يغيب كل «شجار» (بالمعنى الأسري والزواجي للمصطلح)، وتغيب فيه أيضاً كل مماحكة لفظية، وليس النص حواراً أبداً؛ لأنه لا يخشى الخداع، ولا العدوان، ولا الابتزاز، ولا أية منافسة ما بين لهجات فردية، فهو نصّ يؤسّس داخل العلاقة الإنسانية ما يشبه جزيرة، ويبصر أن اللّذة ليست ذات طبيعة اجتماعية»[3].

إنَّ ظاهر كلام بارت أنه يعزل النص عن سياقه الاجتماعي الذي يعوق استمداد جسديته قوتها من كيانه الذاتي بوصفه فضاءً لغوياً يتجنب حواراً مع ما هو خارج سياقه من مماحكات لفظية يعوزها إياه كاتبه أو قارئه، أو بحثاً عن سياقات اجتماعية يفرضها عليه (نفهم ذلك من اتكائه على الشجار الأسري والزواجي تفلتاً من قيود تعوق النّص). فليس «فوق خشبة النّص - كما يرى بارت مخبأ،! ليس وراءه فاعل (الكاتب)، وليس أمامه منفعل (القارئ)، لا فاعل ولا مفعول النص يلغي النحوية»[4].

إنّ النص عند بارت جسدٌ «يمتلك شكلاً إنسانياً، لكن هل له صورة، هل هو اشتقاق كبير من الجسد؟.. لذة النّص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة؛ لأن جسدي ليس له أفكاري نفسها»[5]. ومن هنا يقف بارت بالنص بوصفه جسداً كجزيرة منعزلة تقتات من ذاتها ومن فكرها ولغتها شكلاً ومضموناً؛ فاصلاً جسدية النص فكراً عن جسديته

مؤلفاً، ومن هنا جاءته فكرة موت المؤلف الذي يغرر بالنص ليخرجه من سياقه إلي سياقات أخر خارجية ليست فيه وليس منها، ومن إبداعه هو؛ على نحو سيري واجتماعي وأخلاقي.

ومن هنا يبدأ يذوب المؤلف/ الذات/ الأنا داخل النّص ليكون النّص هو السيد الذي يصنع المؤلف: «هذا النّص ينتقيني بوساطة ترتيب طويل كامل لشاشات لا مرئية ولمماحكات انتقائية: بالمفردات وبالمراجع وبالقروئية - إلخ، وهنا يوجد الآخر المؤلف، ضائعاً في ثنايا النص.. لقد قضى نحبه ذلك المؤلف المؤسسة، توارى شخصه المدني والعاطفي والسيري، ولم يعد شخصه هذا، المجرد من كلّ ما لديه، يعامل نتاجه الأدبي بتلك الأبوة الرهيبة التي تعهّد كل من التاريخ الأدبي والتعليم والرأي العام بتوطيدها وتجديد الحكاية، ولكنني في النّص أرغب على نحوما في المؤلف: أحتاج لصورته (التي ليست تمثلاً له ولا إسقاطه) كما أنه بحاجة إلى صورتي»[6].

والحقّ أن (موت المؤلف)، وهي فكرة اختلف حولها بعض النقاد مع بارت لا تعني كما هو واضح من الجملتين الأخيرتين في المقتبس السابق موت المؤلف لذاته، ولكن موته واجب لكي يحيا النّص بعيداً عن سطوته متمثلاً في النّص مسقطاً عن عمد في سياقه، وكأن بارت ينعى بذلك الخطاب الرومانسي الذي سيّد المؤلف وجعل النّص صورةً من فكره وعاطفته وتاريخه. إنّ موت المؤلف هنا وفي المقابل حياته مرهونان بمدى تسلطه على سياق النّص بما يفرض عليه من سياقات لا تحفظ له ذاتيته فيموت، أو بمدى اكتفائه بالظهور كشريك فاعل في صياغة النّص وفق تضافر بنيته النصيّة اللغوية التي تحكمها موروثاته مع غيره من لغته وأسلوبه فيحيا، ومن ثمّ أحتاج إلى صورته (مؤلفاً)، كما يحتاج إلى صورتي قارئاً ومؤولاً وشريكاً آخر لصنع نصيّة النّص.

ووفقاً لهذا الفهم يتضح كما يرى بارت في استنارة أن التحليل النصيّ «لن يرفض جذرياً الإضاءات التي يقدمها التاريخ الأدبي أو التاريخ العام، ولكن ما يرفضه هو تلك الخرافة النقدية القائلة: إنَّ الأثر الفني مقيّد بحركة تطويرية خالصة كما لو أنه مجبر على أنْ يكون تابعاً، ومتوافقاً مع الحالة (المدنية، والتاريخية، والعاطفية) للمؤلف الذي هو أبوه. إن التحليل النصي يفضل على هذا التشبيه بالنسب وبالتطور العضوي تشبيهاً آخر بالشبكة وبالتضافر النّصي، والحقل المتعدد والكثيف المعالم»[7].

ولعل بارت الذي أراد للنص الابن أن يقول للمؤلف الأب (لن أعيش في جلبابك) – قد ترك الحرية للنّص بوصفه جسداً ونسيجاً مستقلاً حرية التهيؤ لأن يدخل في علاقات أخر – مهد لها في كتاباته – مع نصوص أخر ستكون جوهر فكرة التناص؛ شريطة أن يحقق النص نصيته قبل الدخول في علاقات جديدة، لأن كلمة النص عنده «تعني نسيجاً، ولكننا مادمنا نعد هذا النسيج منتوجاً وحجاباً جاهزاً يختبئ المعنى (الحقيقة) وراءه بطريقة حية، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة: إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وتنحل الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشه»[8].

ويحاول بارت أن يتلمس نبضات جسدية النص ومفهومه لنصية النص عند غيره من نقاد العرب والغرب، فعن النص بوصفه جسداً يقول: «في حديثهم عن النص يبدو أن البحاثة العرب يستعملون هذه العبارة: الجسد الحقيقي[9]، لكن أي جسد؟ إن لنا عدة أجساد، أجساد المشرحين وعلماء وظائف الأعضاء، إنه الجسد الذي يراه العلم، ويتحدث عنه: ذلك هو نص النحويين والنقاد والشراح وفقهاء اللغة (إنه خلقة النّص)، ولكننا

تملك جسداً للمتعة مكوناً من العلاقات العاطفية حصراً، ولا علاقة له بالجسد الأول: ذلك تقسيم آخر وتسميه أخرى، وكذلك الحال في النص وهو ليس إلا كشفاً مفتوحاً يحتوي ومضات الحديث، تلك الومضات الحيوية، تلك الأنوار المتقطعة، وتلك الملامح المنساحة والمنضدة في النص كالبذور»[10].

إن جسدية النص بالمفهوم الثاني هي ما يتحقق بها نصية النص عند بارت، فالجسد بمفهومه الأول الفسيولوجي يظل جسداً غير قابل للتوالد فهو مقابل للنص الذي يهتم به النحاة وفقهاء اللغة بوصفه خلقة وضعية قابلة للشرح ولكن الآخر - بعيداً عن عرامة التشبيه الحسي - نص حي قابل للاتصال الذي يحمل نتيجة لذلك بذور ونطف التوالد مما يجعله نصاً مفتوحاً قابلاً للكشف تتقاطع فيه ومضات اللغة التي هي قابلة للانعكاس.

ويعرِّج بارت على كريستيفا فيسوق تعريفها للنص ـ بنبرة عرفان ـ بما يرسخ نصيته التي تجعل جسديه بوصفه بناء لغوياً ذا نظام من المعلومات تدخل في علاقات داخلية تحفظ للنص جسديته، بما يجعله مهيأ للدخول في علاقة/ علاقات (ما) مع نصوص أخر، وذلك حين يقول: «كانت كريستيفا جوليا قد أعدت مبدئياً تعريفاً جامعاً وأصولياً للنص إذ قالت: (نعرِّف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة، واضعاً الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو (متزامنة) هذا تعريف كرستيفا التي ندين لها بالمفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمناً في هذا التعريف: ممارسات دلالية، الإبداعية، التمعني، خلقة النص، تخلق النص، التناص»[11].

والحق أن معظم النقاد الغربيين والعرب - وليس بارت وحده - يعترفون لكرستيفا بفضل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناص صياغة

ومفهوماً، وكلاهما بارت وكريستيفا - في هذا السياق - كانا من المفسحين لنصية النص أن تعبر - كرد فعل لمفهوم النص المغلق عند الشكلانيين الروس - عن تجاوز انغلاقية النص ليصبح إنتاجاً وليس منتجاً وفق مفهومهما.

ومفهوم الإنتاجية بوصفه مصطلحاً هو أحد نواتج التناص (Intertextuality) المثمرة، فالنص كما يرى بارت عن كريستيفا «إنتاجية، ولكن ذلك لا يعني أنه منتوج عمل تتطلبه تقنية النص والتصرف في الأسلوب، ولكنه الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه: النص يعتمل طوال الوقت ومن أنى تناولناه: ولو كان مكتوباً مثبتاً لا يقف عن الاعتمال وعن تعهد مدارج الإنتاج»[12].

ويفسح بارت وفق كريستيفا للمؤلف والقارئ أكثر لكي يلتقيا على أرض إنتاجية النص أكثر، حين يراهما شريكين يكمل أحدهما عمل الآخر سعياً لإنتاجيته، بأنْ يبصر القارئ المؤلف بتأويله، وبما لم يكن يراه ممكناً من الناحية التاريخية مثلا كما يوضح بارت، وبذلك تكون دوال النص ملكاً لكل الناس ليس للمؤلف والناقد والقارئ فقط، بل لكلٍّ وفق تأويله الدوال لدلالات لا تنتهي تتعدد بتعدد المنتجين لدلالة النص وفق خطابه. «فالإنتاجية تنطلق وتدور دوائر إعادة التوزيع، ويبزغ النص عندما يباشر المدوّن أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال، إما (أنْ نعني المؤلف) عندما يضمن نصه وبلا انقطاع «جناسات» وإما (أن نعني القارئ) في اختراعه معان متلهية، إنْ لم يكن مؤلف النص قد رصدها حتى لو كان تخيلها مستحيلاً من الناحية التاريخية: أي أن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة هو الذي يعمل بلا كلل ولا ملل، وليس الفنان أو المستهلك»[13].

وفكرة الاستهلاك والقارئ المستهلك كانت أمراً يتوجسّ منه بارت، خوفاً على النص الذي جعله بارت صوناً للذة، كما جعله مادة للعب المثمر

- ليس فقط اللعب بمفهومه الطفولي - إن اللعب هنا يعني ممارسة إبداعية كاللعب بالآلات الموسيقية تثمر عن إنتاج النص وليس إعادة إنتاجية غير فاعلة لنصوص أخر تصبح مقابلاً للمحاكاة بمفهومها السلبي وهذا ما سيقاومه النص نفسه ضد القارئ المستهلك. إن بارت يرى «أن القراءة التي تعني الاستهلاك ليست في الحقيقة لعباً مع النص، ويجب أن نفهم اللعب هنا بكل المعاني المتعددة للمصطلح، فالنص نفسه يلعب (كالباب، بحالة فيها ما يساعد على اللعب)، أما القارئ فهو يلعب مرتين: يلعب بالنص (معنى لعبي) يبحث عن ممارسة تعيد إنتاجية النص، ولكن، لكي لا تقتصر تلك الممارسة على محاكاة سلبية داخلية، (فالنص تحديداً هو ما يقاوم ذلك الاقتصار)»[14].

وإذا ما اطمأن بارت إلى وجود القارئ المنتج للنص والمؤلف الذائب في صياغة النص، وجد سبيلاً لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص أخر تثمر في إنتاج دلالته وهذا ما استقر على تسميته بالتناص، والذي يراه في صلب نظرية النص وفق كريستيفا أن «النص يعيد توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه). إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة وتعرض موزعة - في النص - قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الاجتماعي - إلخ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله»[15].

ويزيد بارت مفهوم التناص وضوحاً كما فهمه عن كريستيفا حين يربط ربطاً واعياً بين نظرية النص بوصفه سيداً يستدعي هو - دون مؤلفه

- إلى فضائه صيغاً مجهولة من نصوص أخر، أو من سياقات أخر يشير إليها، وبين التناص بوصفه متصوراً يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخر - وفق التناص - في وضع المنتج، وذلك حين يقول: «التناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، استجلابات لاشعورية عفوية.. ومتصور التناص هو الذي يعطي - أصولياً - نظرية النص جانبها الاجتماعي فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طرق متشعبة ـ تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج»[16].

وفي كتابة «لذة النص» يستخدم بارت لأول مرة كلمة التناص وفق فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق، مستشهداً بالمثال الدال، وكاشفاً عن طبيعة استحضار الحاضر للغائب في جانب اللاوعي، مؤكداً فكرته التي نقلها عن كريستيفا في النص السابق عن الاستجلابات اللاشعورية والعفوية، فهو القائل: «أتذوق سيطرة الصيغ، وانقلاب الأصول، والاستخفاف الذي يستحضر النص السابق من الحاضر وما أدركه هو أن أعمال بروست هي بالنسبة إليّ، وفي الأقل، من مرتبة المراجع، وهي أيضاً المعرفة العلمية والخارطة الكونية لنشأة الكون الأدبي برمته... وهذا لا يعني أنني "مختص" ببروست: إن بروست هو الذي يحضرني ولست الذي أناديه، إنه ليس مرجعاً حتمياً، وإنما مجرد ذكرى دائرية (محتومة) وهذا هو بالضبط التناص: استحالة العيش خارج النص اللامتناهي - سواء، كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية، أو شاشة التلفزيون الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»[17].

ما طرحه بارت ومن قبله كريستيفا ومن قبل كريستيفا باختين يمثل

جوهر فكرة التناص، ذلك المصطلح الذي تفرق دمه بين المناهج (البنيوية، السيميولوجية، التفكيكية)، وفق مسميات مختلفة بين التناص/ التناصية/ التداخل النصي/ التعالق النصي/ البينصية: إلخ. إن المصطلح على هذا النحو يثير مجموعة من الإشكاليات وفق المسمى وزاوية التناول التي تختلف من باحث لآخر.

وقد تنبه مارك أنجينو في دراسة مهمة إلى جوهر المشكلة حين قال: «إنْ قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر، انتشاراً وفهماً (بتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه)، وأن التناص ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية ... في حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دوراً عارضاً - إن قبلنا ذلك، فإننا نستطيع القول: إن الكلمة تستعصى على كل إجماع»[18].

ولكن أنجينو يراها في النهاية تؤدي كلمة السر التي استولى عليها كثيرون، لتوجه عقولهم نحو فرضيات جديدة تمحو بعض المصطلحات وتحل أخر محلها مثل نقد عدد من البدائيات الموجودة في التفكير البنيوي.

أنجينو يطرح في بداية دراسته أسباب اهتمامه بكلمتي التناص والتناصية، ويضعها مقدمة لفهمه الخاص لمفهوم التناصية، قبل أن يعرض لمفهوم التناص عند كثير من نقاد الحداثة الغربيين، من هذه الأسباب «وأولها بالتحديد نجاحه، ولكي نتكلم مباشرة بمصطلحات (الموضة) نقول: لقد ترافق ذلك النجاح مع توزع ملحوظ لهذين المصطلحين عند النقاد الذين ينتسبون إلى آفاق متنوعة كل التنوع، وأدى ذلك إلى إدراج هذه الكلمات في سياقات وإشكاليات هي نفسها متنوعة كل التنوع، وأظهرت التجارب أنها غير متوافقة»[19].

وتتفرغ عن إشكالية التنوع واختلاف السياقات التي أشار إليها أنجينو بصدد حديثه عن مفهوم التناص، قضايا ومواقف مهمة تطرحها دراسته، أولها في نظري طرحه هو لمصطلح التناص وارتباطه بمصطلح آخر هو (بنية)، «فكل موضوع دراسة (إلا أن يكون عديم الشكل تماماً) - يقولها أنجينو باستخفاف - له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس» بنيويين «دون أن يعلموا فإننا نقول اليوم: إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص وإن الكلمة هي بالتالي ملك كل الناس لأنها لا تدل على مسلمة من مسلمات الحس السليم لكل دراسة ثقافية»[20].

من خلال المفاهيم التي يطرحها أنجينو للتناص في رؤية كثير من نقاد الغرب الحداثيين فإنها لا تبتعد في - تناص أيضاً بينها - عما طرحته من قبل كريستيفا وبارت وأنجينو نفسه ما بين مستخدم ـ على المستوى اللفظي فقط - لكلمة تناص أو لملفوظات أخر، فباختين مثلاً والذي تأثرت به كريستيفا في فهمه لمضمون التناص «لا يستخدم كلمة تناص ولا أي كلمة أخرى (مما يمكن أن يكون معادلها) وإنما استخدم كلمة «تفاعلية» بديلاً لها، واستخدم: «تفاعلية السياقات» «تفاعلية سيمائية» و«تفاعلية اجتماعية - لفظية»، وتأخذ هذه الأخيرة عند كريستبفا بشكل أو بآخر كما يرى أنجينو وضعية التناصية عند كريستيفا»[21].

ويشير أنجينو إلى أن هناك بعضاً من المشاركين في نظرية العموم قد يتلقف فكرة التناص مثل سولرس دون أن ينص على مسمى المصطلح، فهو يرى أن أي نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها وتثبيت لها وتكثيف (لها) وانتقال (منها)، وتعميق (لها)[22].

إن سولرس ومثله ستاروبنسكي الذي يرى «كل نص هو إنتاج منتج»[23] يجعلان النص نفسه تناصاً أو هو قابل للدخول في علاقات تشارك في إنتاجه دون أن ينصّوا على مصطلح كريستيفا «التناص».

وقد وُجد من نقاد الحداثة مثل جان بيلمن نويل - كمايشير أنجينو - من يعترض على مصطلح كريستيفا وهو يحلل تعريفات التناصية، إذ هو «يرفض مفهوم التناصية الذي يفتت في نظره مكونات الكتابة في لا تحديدية مجهولة ويحل محلها مفهوم ما قبل النص»[24]. ولكنني أراه مفهوماً مبتسراً يحصر النص وفق - ظاهر التسمية على الأقل ـ في بعد تاريخي لا يستشرف ما كانت ترجوه كريستيفا وغيرها من نقاد الحداثة، فيما يتعلق باستشراف حاضر النص ومستقبله بوصفه قابلاً للتواصل تداخلاً مع نصوص أخر يكون هو مركزها لتفعيل إنتاجية النص، «لأن العمل التناصي عند كريستيفا - هو «اقتطاع» «وتحويل»، ويولد تلك الظواهر التي تنتمي إلى بدهيات الكلام انتماءها إلى اختيار جمالية تسميها كريستيفا اعتماداً على باختين (1963م)، «حوارية» و«تعددية الأصوات»[25].

ومركزية النص التي أشرت إليها لا تعني أن يصبح النص الحاضر بوصفه مركزاً وملتقى لعدة نصوص مجرد وعاء تلقى فيه النصوص، ولكن هذا يعني - ولا بد أن يعني ذلك ـ أن يحتفظ النص - وفق جسدية اللذة التي أشار إليها بارت - بخصوصية الإخصاب والتناسل. ولعل لوران جيني كان أحد نقاد الحداثة الغربيين الذين وفقوا في تعريف التناص «بأنه عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى»[26]. يقول هذا عام 1976م، بعد ظهور المصطلح عند كريستيفا بعشر سنوات.

ولعل من أهم ما طرحه جيني في النص السابق، ما كان مدعاة

لاستجابة واعية من أنجينو وتفاعل في الرؤى مع جيني، وكأنه ينقض رؤى نويل الذي جعل (الما قبل النص) مصطلحاً بديلاً للتناص، وذلك حين يرى أنجينو «أن التناصية، كما نرى عند جيني، هي مزية للنص، وإن الإرادة معلنة لكي لا تخسر هذه النقطة المركزية كون الدلالة إنيّه في النص. وإن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية، والتي تسمى السرقة، والمحاكاة الساخرة، والهجاء، والمونتاج، والفصل، والسخرية، والإلصاق، والخطية، والمقطعية»[27].

أنجينو يتنبه بحس الناقد الواعي إلى أهمية (التناص) من حيث هو مصطلح منضبط، يمكن به إعادة النظر في مصطلحات مثل السرقة/ المحاكاة الساخرة/ الهجاء.. إلخ، حيث يحمل مفاهيمها متوافقة في ضميره ويستوعب ما تدل عليه. والحق أن أنجينو بهذه الرؤية، يمكن - كما سيتبين أكثر فيما بعد - أن يجعلنا بمصطلح التناص نعيد النظر فيما ورد من مصطلحات تقاربت جداً في تراثنا العربي من مصطلح التناص سواء ما كان منها جارحاً وموضوع اتهام مثل السرقات والمسخ والسلخ، أو ما كان محايداً مثل التضمين والاقتباس والمحاكاة... إلخ.

وفي تغطية منه أشمل لمصطلح التناص من حيث ارتباطه بمنهجية القراءة، يورد أنجينو اسم بول زمتور وميشيل ريفاتير. «فالأول زمتور يربط التناصية - في رؤية سميولوجية تاريخية مباشرة بتلك الإشارات الداخلية لحضور التاريخ، التي تشكل في الحقيقة التاريخانية». وفي هذا الصدد نرى زمتور «يقعّد أيضاً لممارسة المحاكاة الساخرة والتوريات والتهكم التي يهتم بها لدى قراءة النصوص القروسطية (القرون الوسطى)»[28] أما ريفاتير فقد ربط التناصية برؤى أسلوبية وسميولوجية، حيث «تتخذ النصوص عنده - في مستوى نظام العلامات نصوصاً أخرى كمرجع (...) النصية لها أساس هو «التناصية»[29].

ومما انتهى إليه أنجينو مهماً في دراسته عن التناصية أنها أنهت عهداً من الرؤية إلى النص على أنه بنية مغلقة، ذلك «لأن فكرة التناص عندما تحل الإصلاح الإنتاجي المرمق محل الانبناء السامي، ترفض أي إغلاق للنص. لأن على كل نص أن يبدو كعمل في نصوص سابقة»[30].

وينهي أنجينو مقاله بسؤال في ضمير قضية، يمكن أن تجيب عليها فيما أرى الممارسات التطبيقية والتي سنعرض لها من خلال نقادنا العرب المحدثين. يقول أنجينو في حديث ناصع: «ليس القضية أن تعرف ماذا تعني «التناصية» ولكن (فيم) تستخدم؟ «وهل» جدواها هذه مرتبطة باللحظة التاريخية؟

إن كلمة «التناص» هي مجال نقد لم ينهض تماماً بالوظيفة وبالبنيوية. لقد جاءت فكرة التناص لتبعث الاضطرابات في كل أنواع الترميمات الإبستيمية الاتجاهية الذاهبة من المؤلف إلى العمل، ومن المرجع التجريبي إلى التعبير «اللغوي» ومن الينبوع إلى التأثير المتلقى - من الجزء إلى الكل - من الرمز إلى التجلية، ولكي تضع في النص خطيته وسياجه موضع التساؤل. من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية»[31].

* * *

ويأتي جيرار جينيت في كتابه المهم «طروس»، ليغير في مفاهيم سابقة حول مفهوم التناص الذي طرحه تحت اسم جامع النص في كتابه السابق «مقدمة لجامع النص». إنه في كتابه «طروس» يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلاً لجامع النص بالتعدية النصية والاستعلاء النصي للنص الذي كان قد عرفه من قبل تعريفاً كلياً فقال: «إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[32].

ويجعل جينيت التعدية النصية تضم جامع النص بوصفه نمطاً من

أنماط خمسة تضمها علاقات التعدية النصية[33]، نجملها فيما أطلق عليها جينيت: التناصية، الملحق النصي، الماورائية النصية، الجامعية النصية، الاتساعية النصية.

إن جينيت بهذه الأنماط الخمسة يحاول أن يرصد كل ما يتعلق فيه نص بنصوص أخر دون أن يتفلت وفق هذا المفهوم أي من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية بوصف النص منفتحاً ومتعدياً إلى نصوص أخر، في مقابل لزومه - إذا صح هذا المصطلح النحوي والبلاغي أيضاً - حالة من الانغلاقية أو الانحسار، كما أشار جينيت نفسه[34]، وقد أتى جينيت في عرضه لخمسة الأنماط بمفاهيم واعية لما أسماه بالتعدية النصية، وإن ظلت في النهاية على نحو أو آخر - أو على الأقل بعضها - أصداء لفكرة التناصية في مفاهيم أخر على نحو ما سيتبين.

فعن النمط الأول التناصية، يعرفه جينيت بعد أن يرجع الفضل في تسميته لكريستيفا «بأنه علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[35] ولكن جينيت يبين عن وعي حين يوسع من أفق التناص ليجعله متقارباً مع مفهوم «الاقتباس»، مقارباً بينه وبين شكلين آخرين هما: السرقة والإلماع. فالاقتباس هو أكثر علاقات التناص وضوحاً وحرفية، حيث يوضع المقتبس بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد. أما السرقة فهي أقل أشكالها وضوحاً وشرعية. يلاحظ من وصفه للسرقة بقلة الشرعية أنه مصطلح يشوبه سوء السمعة وفق المفهوم القديم. أما الإلماع فهو أقلها وضوحاً وحرفية، وهو في رؤية جينيت: «أن يقتضي الفهم العميق لمؤدي ملاحظة العلاقة بين مؤدي آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبديلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه»[36].

أما النمط الثاني، «الملحق النصي» فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة، المدخل، الملحق، التمهيد... إلخ[37]. كما يشمل فيما يطلق عليه جينيت «ما قبل النص» المسودات الملخصات والمخططات المتنوعة[38].

ويصف جينيت «الملحقية النصية» في النهاية أنها منجم أسئلة بلا أجوبة، وكأنه يحفز محللي النصوص ـ وفق منظومة التناص - أن يتنبهوا لأهميتها. والنمط الثالث من أنماط التعالي النصي، وهو ما سماه جينيت «الماورائية» النصية فهي عنده «العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه»[39].

أما نمط «الجامعية النصية»، «فهي علاقة خرساء تماماً، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي (مثبت): كما في شعر، محاولات، رواية الوردة... إلخ. أو هو في الغالب مثبت جزئياً: كما في التسميات: رواية، قص، قصائد.. إلخ، التي ترافق العنوان على الغلاف وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص»[40].

وتبين فاطمة قنديل عما يعنيه جينيت - بما ترجمته هي «جامع النصية» - على أنها «هذه الإشارة التي يضعها النص على غلافه ليحدد لقارئه «أفق توقع» جنس النص، هل هو شعر، أم رواية ؟... إلخ[41].

أما النمط الأخير «الاتساعية النصية»، فقد عده جينيت - وأعده معه كذلك - أهمها جميعاً، لأنه فيما أرى جوهر عملية التناص، والذي قام عليه مفهومه، حيث جعل فيه جينيت العلاقة بين نصين أحدهما وهو الحاضر، وقد سماه «المتسع»، والآخر وهو الغائب وقد سماه «بالمنحسر»،

وقد جاء هذا الفهم الواعي للاتساعية النصية وفق النصين المتسع والمنحسر، بوصفه رد فعل على فكرة النص المغلق.

ويعني جينيت «بالاتساعية النصية» كل علاقة توحد نصاً B (اسمه النص المتسع) بنص سابق A اسمه طبعاً، النص المنحسر، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح وكما نرى من الاستعارة «ينشب أظفاره ومن التحديد السلبي، فإن هذا التعريف مؤقت»[42].

وينهي جينيت حديثه عن الاتساعية النصية بما يجعلها بعداً عالمياً، يجعل النص الأدبي - كما يرى د. البقاعي مترجم الدراسة - تصب فيه الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيداً عنها، ومن هنا يأتيه البعد العالمي[43]. وفي هذا يقول جينيت عن مدى مرونة مصطلح الاتساعية النصية: «إن الاتساعية النصية هي بداهة بعد عالمي (بدرجة مختلفة للأبد) ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى. وبذلك تكون الأعمال الأخرى كلها اتساعية نصية... بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو أن يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة لغيرها»[44].

وترى فاطمة قنديل - وأنا أميل إلى رأيها - أنه «برغم أن جيرار جينيت في هذا الجدول التصنيفي يضع لنا حدوداً جامعة مانعة للعلاقة بين النصوص، كما يرى بعض الباحثين، فإن هذا الجدول التصنيفي له مخاطره أيضاً التي قد توقع الباحثين في مزالق الرصد حينما لا يستطيعون إدراك تلك التداخلات التي يمكن أن نراها في النصوص لهذه التقسيمات، ولقد كان جينيت نفسه منتبهاً إلى مزالق هذا التصنيف فنراه يشير إلى تداخل هذه العلاقات في الموضوع الواحد فقد يكون بالعنوان وهو ما يرجع إلى الما بين النصية (ترجمها البقاعي في الدراسة التي معنا بالملحق النصي)

تناص مع نص آخر - وقد يفسر الكاتب عمله في حوار له فيصبح هذا الحوار الذي ينتمي إلى المابين نصية نصاً شارحاً (الاتساعية النصية)... إلخ»(45).

* * *

طرحنا في العرض السابق ما دار حول مصطلح التناص عند أهم نقاد الحداثة - وإنْ لم يشملهم جميعاً بالطبع -، من حيث الرؤى والقضايا والمواقف والإشكاليات حول المصطلح من الناحية النظرية، وقد مثلت هذه المفاهيم مرجعية مهمة لكل نقادنا العرب الذين تناولوا المصطلح بين الرؤية والأداة على مستوى التنظير وعلى مستوى التطبيق وهو الأهم في رأيي لأنه الكاشف الحقيقي عن ذوبان المصطلح فكراً وتنظيراً وإطاراً في قدرة نقادنا المتميزين - كما سنعرف لاحقاً - على تحليل النصوص التي لعب التناص فيها دوراً فاعلاً بوصفه مصطلحاً احتضن واستوعب في ضميره مناهج متباينة لا منهجاً واحداً يمكن أن تكشف عنها مرامي التحليل النصي، الذي يمكن أن يهذب وفق التناص ـ عن طريق القراءة المستعيدة - في وعي وحس - نصوصاً من تراثنا وصفت في ألفاظ جارحة بالسرقة، والسلخ، والمسخ، والإغارة...، فنكشف عما يمكن أن تخبأه من شعرية مهدرة.

المحور الثاني

مصطلح «التناص» في رؤى النقاد العرب

يحاول الباحث في هذا المحور أن يقف عند عدة رؤى ومواقف قبل أن يدلف إلى عرض رؤى نقادنا العرب المحدثين والمعاصرين يأتي في مقدمتها عرض سريع لمفاهيم في تراثنا النقدي حول مصطلحات تقاربت فهماً واستيعاباً وتطبيقاً مع المصطلح المعاصر (التناص) ثم يأتي من هذه

القضايا ما يتعلق بإرهاصات الفهم الواعي لما دار حول المصطلح رؤى وتطبيقات - عند نقاد العصر الحديث في القرن الماضي، وإنْ لم يسموا أو يقننوا رؤاهم وفق المصطلح الحداثي «التناص» دائرين - على مستوى الشكل - حول مقولات تراثية قديمة كالأخذ والسرقة والاحتذاء، والتمثل... إلخ.

* * *

على الرغم من أن النقد العربي القديم حتى عبد القاهر الجرجاني مقارنة بحركة الإبداع في كل فنون القول وخاصة الشعر، لم تكن على شيء عالي التميز من استبطان النصوص وتحليلها بما يبرز روعة جمالها ورفعتها صياغة ومعنى، فإن وعي بعض النقاد وذوقهم كان هاديهم أحياناً إلى نظرات مستنيرة لا تتعصب لرأي واحد. ويهمنا في هذا الصدد ما دار حول باب السرقات في كتب هؤلاء النقاد القدامى بما استوعبه من عشرات المسميات كالسلخ والمسخ والتضمين والاقتباس والإغارة والانتحال... إلخ.

لعلنا أدركنا أنّ مفهوم التناص في النقد الحداثي الغربي قد دار معظمه حول تلاقح النصوص بين حاضر مؤقت وغائب حاضر يستشرف آفاق التلاقي مع آخر في ضمير الغيب فيما تخبؤه قريحة المبدعين، بما يثمر في إنتاج وإعادة إنتاج كلٍّ لدلالات تؤدي إلى شاعرية وشعرية النص وإذا كنا قد أدركنا فوق كل هذا؛ أنه ليس ثمة نص - وفق رؤى جينيت آخر من استشهدنا به - بمنجاة من الاتساعية النصية التي يستدعي فيها نص نصاً أو نصوصاً أخر بدرجات متفاوتة وفق القارئ؛ فإنني وفق هذا أسوق من تراثنا نصوصاً واعية ودالة وجامعة أوردها الحاتمي في حلية المحاضرة، يمكن أن تبين - وتجيب على المسكوت عنه - عن أمر العلاقة بين التناص وكل ما دار من مصطلحات في باب (السرقات والمحاذات).

يقول الحاتمي: «وسمعت أبا الحسن على بن أحمد النوفلي يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول: كلام العرب ملتبس، بعضه ببعض، آخذ أواخره من أوائله. والمبتَدَع منه والمختَرَع قليل، إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، **وأفلت من شباك التداخل**، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد»(46).

ويورد الحاتمي نصاً آخر يزيد سابقه نصاعةً فيقول: «قال: وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي، ولا يحفظ، ولا يتمثل، ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلا طريقة قد ذللت له. ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه، وفضحه امتحانه. وقد قال أرسطاطاليس: (من البلاغة حسن الاستعارة)، ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة، حتى يخلص لكل شاعر وبليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه من معنى، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده، لألفى ذلك قليلاً معدوداً ونزراً محدوداً»(47).

إن نظرة مستوعبة لما أورده الحاتمي في النصين السابقين، يمكن أن تكشف عن وعي بمفاهيم تقاربت إلى حد التشابه من متصورات نقاد الحداثة الغربيين مع ما جاء في النصين حول قضايا مثل «التناص تداخلاً قدر كل نص»، «التناص يتم بوعي وبغير وعي».

فحول القضية الأولى، ترى مصداقية ما يطرحه النصان من خلال ألفاظ وعبارات ابن أبي طاهر عن كلام العرب الملتبس بعضه ببعض والآخذ أواخره (النص الحاضر/ المتسع/ المفتوح) من أوائله (النص الغائب/ المنحسر/ المغلق) وكذلك يدعم هذه القضية متصور أن ابن أبي طاهر عن أن هذه الحالة من الأخذ (بمعناه الإيجابي) لا يسلم منها أحد من

المتقدمين والمتأخرين، إذا ما قارناه برؤية جينيت للاتساعية النصية من حيث هي بعد عالمي للأدب وأنه ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة، وحسب القارئ بعض الأعمال الأخر، والقارئ في نص ابن أبي طاهر هو ذلك المتناص / المتداخل بكلامه في كلام غيره مهما كان محترزاً في مغايرته للصياغة لفظاً ومعنى، وكأن التناص يشملهما معاً حلاً لمشكلة التداخل/ التناص لفظاً ومعنى.

ولا يفوتنا في هذا السياق أن نقف وقفة تدبر ومقارنة ومقاربة عند وصف ابن أبي طاهر للأديب بعبارة: «وأفلت من شباك التداخل»، إن لفظة «شباك» تحيلنا إلى متصور بارت للنص بوصفه نسيجاً منتجاً تذوب فيه ذات المبدع كالعنكبوت يذوب في عكاشه/ نسيجه/ شباكه، أو على حد تعبير بارت «تنحلّ الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب في عكاشه»، فكما أن قدر الأديب مهما حاول عند ابن أبي طاهر ألا يفلت - في نصه شكلاً ومضموناً - من شباك تداخله مع نصوص أخر، فكذلك قدر المبدع عند بارت، ذاته ستنحل وتذوب في نسيج عمله/ صياغته على نحو يعد به نصه قابلاً للتداخل مع أنسجة أخر.

وأما عبارة «التداخل» التي كانت أساساً لفكرة التناص عند الحداثيين الغربيين فإنها لا تبتعد مفهوماً عند ابن أبي طاهر صاحب النص الغائب - الذي يحق لنا أن نصفه بالاتساع أيضاً - عنها عند جينيت وغيره بوصف نصه حاضراً، حيث إن مفهوم التداخل عندهما يدور حول أخذ اللاحق من السابق، والآخر من الأول، والمتأخر من المتقدم.

إن مفهوم الاتساع النصي عند جينيت على هذا النحو يمكن أن يلغي فكرة نصين أحدهما سابق والآخر لاحق لأن اللاحق يمكن أن يكون سابقاً لغيره، كما أن اللاحق يمكن وفق هذه الرؤية أن يوسع من أفق الرؤية بما يفجر دلالات غائبة في السابق، وهذا من مقدرات قراءة النص الجميلة

التي يمكن أن تطرحها فكرة «التناص» إضافة إلى مفاهيم قديمة كالسرقات في وجهها السلبي. فهل يحق لنا وفق مفهوم التناص في جانبه الذي يتم من الأديب بلا وعي - وهو ما سنبين عنه في الفقرة القادمة - أن نعد بارت وجينيت متناصين/ مستدعيين لنص أبي طاهر صاحب السبق في طرح مفهوم التداخل والممارسة الاتساعية للنص؟؟

أما مفهوم الوعي بالتناص/ التداخل فتستطيع تلمسه من زاوية المتلقي من قول ابن أبي طاهر «إذا تصفحته وامتحنته»، ومن زاوية المبدع نفسه أو الأديب، فستوقفنا عبارة مثل: لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس... إلخ.

أما مفهوم اللا وعي للتناص فنقف عليه واضحاً في النص الثاني حيث لاوعي الأعرابي الأعرم الذي لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتمثل ولا يحذو غيره، ومع ذلك يأتي كلامه موافقاً لكلام غيره وطريقته في القول كطريقته، ولعل هذا يكشف عن وعي سايكولوجي مبكر لفكرة اللاوعي الجمعي التي تحدث عنها يانج تلميذ فرويد، وفكرة اللاوعي في التناص طرحها جينيت نفسه وهو يتحدث عن التعدية النصية. يقول ليون سمفيل مترجماً جينيت: «تخص التعدية النصية، في أعلى درجاتها، الجانب العالمي من الأدبية، ما يضع نصاً في علاقة مع نصوص أخرى، بطريقة واعية أو غير واعية»(48).

والنصان اللذان أوردهما الحاتمي يثيران بوضعيتهما أسئلة مهمة، إذ جاءا مسبوقين بنص واحد قبلهما أسفل عنوان تحت مسمى «فصل السرقات والمحاذات»، ولهذا وفق ما أطلق عليه جينيت الملحق النصي الذي يشمل العناوين والهوامش وغيرها دلالته الخاصة، ولأنه كما يقول جينيت مخزن أسئلة بلا أجوبة، فسأحاول أن أجيب من خلاله على سؤال محير، إذ ما دلالة ما قاله النصان اللذان أوردهما الحاتمي مقارنة

بالعنوان؟، خاصة إذا ما أدخلنا في المقارنة النص الأول الذي يقول فيه الحاتمي تحت عنوان «السرقات والمحاذات»: «هذا فصل أودعته فقراً من أنواع الانتحال والاختزال، والاقتضاب والاستعارة، والإحسان في السرق، والإساءة والنظر والإشارة، والنقل العكسي، والتركيب والاهتدام، والسابق واللاحق، والمبتدع والمتبع، وغير ذلك مما يفتقد الأديب المرهف إلى مطالعته. وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها، ولا علمت أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها»[49].

لو قارنا هذا النص بالعنوان من جهة، ثم بالنصين اللاحقين اللذين حللناهما - عاليه - من جهة أخرى، لأدركنا أن الحاتمي أورد في النص الأول كل ما يقتضيه ما جاء تحت العنوان الكبير والمصطلح الأكبر (السرقات) من مصطلحات تعورف على وضعيتها مثله، من حيث جمع شتاتها ومتفرقها لتسهيل على الأديب المرهف مطالعتها، مفرقاً برهافته هو وذوقه - بما لا يسبقه إليه أحد - بين أصنافها وكأن ما يفعله الحاتمي في هذا الباب من قبيل ما تعورف على وضعه واجباً وإثباته بنصه مصطلحاً أولاً، ثم التفريق بينها ذوقاً بعد ذلك، وإن لم يكن هذا بالضرورة يوافق هواه.

لو قارنا بين هذا النص مع العنوان بالنصين اللاحقين لأدركنا اتساع رؤية «شباك التداخل» لتشمل كل ما جاء ظاهره التناقض بين مسميات المصطلحات الجارحة كالانتحال والإساءة من جهة، والحيرة التي مبعثها التوفيق بين متناقضين متداخلين بين الإعجاب والدونية مثل «الإحسان في السرق» من جهة ثانية، والحيادية مثل «النقل والعكس»، «والسابق واللاحق» «والمبتدع والمتبع» من جهة أخيرة، وكأن المسكوت عنه أن شباك التداخل/ التناص، يمكن أن تشملهم جميعاً، والمعول عليه في الكشف عن رديء التداخل من جيده، هو من أسماه الحاتمي الأديب المرهف.

والحق أن كثيراً من النقاد القدامى كانوا مسئولين إلى حد كبير عن القعود بكثير من النصوص التي جعلوها من قبيل ما أسموه بالسرقات المذمومة في مقابل المحمودة أو ما أسموه بالإحسان في السرق؛ عن أن تستشرف آفاقاً من التحليل التناصي الواعي لتكشف عن الفارق بين مصطلحاتهم المتباينة حيناً والمتناقضة حيناً آخر، ولعل هذا ما يفرق جذرياً – قضايا ومواقف – بين مصطلح التناص الحداثي ومصطلحات كالسرقات والمحاذات.

من هذه الإشكاليات أن اهتمامهم انصبّ على المؤلف بوصفه سارقاً ومن ثم محاولة إثبات السرق عليه في محاولة إنقاذ النص المسروق وصاحبه، وقد أوقعهم هذا في شيء من التناقض، حين شرعوا في عزو البيت المسروق لأكثر من شاعر، فالشاعر (أ) يسرق من الشاعر (ب)، ثم يكتشفون أن الشاعر (أ) سرق من الشاعر (ج) المسبوق زمناً بالشاعر (ب) الذي قد لا يذكرونه على هذا النحو سارقاً من (ج)... وهكذا، مما أقعدهم بهذا الصنيع عن اكتشاف دور التناص كما يفعل نقادنا العرب المحدثون في إنتاج دلالة النصين الغائب والحاضر واعتصار شعريتهما جمالياً بما يمنحهما ضمن نظرية السياق حيوات جديدة من الدلالات، في إنقاذ لشعرية مهدرة، وتلقٍ جمالي مبشر. ومن هنا جاء حرص نقاد الحداثة على موت المؤلف أولاً بحثاً عن نصية/ شعرية النص، كرد فعل يحيا به النص بتعدد المنتجين لخطابه الأدبي، خاصة بعد أن تسلح بمناهج نقدية استوعبها التناص نظرية وتحليلاً، كالأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية بما يعطي فرصة لهؤلاء المنتجين/ النقاد/ المتلقين بأن يعيدوا اكتشاف قدرة الذات/ الأديب المبدعة، وذواتهم الناقدة المؤولة.

وقد ألقى كل ما سبق من ظلال التناقض على نقاد القرن السابق حول مصطلحات تدور مع السرقة بمعناها المذموم إغارة وسلباً وانتحالاً،

والسرقة المحمودة اقتباساً وأخذاً وتضميناً. بما جاء إرهاصاً مصدره الذوق المرهف في الإحساس بما يطرحه في فهم واعٍ مصطلح التناص الحداثي، وكانت البداية للإرهاص مع رواد من سموا بمدرسة الديوان.

* * *

يقول عبدالرحمن شكري في معرض رده على القضية المثارة حول سرقات المازني عمداً بالمفهوم المذموم للسرقات سطواً وإغارةً على الشعراء الغربيين: «فالعالم الماهر يخرج من الجيد جديداً، ولكن العبقري يخرج أيضاً من الرديء جيداً. ولكن بعض القراء يقرأ على صحيفة ما قد قرأه بدل أن يخرج من أزهار ما قد قرأ شهداً، وهذا الفرق بين العبقري وغيره من الناس. إن المضطلع بآداب لغة من اللغات لابد أن يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر، وإنك إذا أدمنت قراءة المتنبي مثلاً علقت بذهنك بعض معانيه، وأما المعيب فهو أن يأخذ الشاعر المعنى عمداً. أما إثبات العمد فليس من الصعوبة بمكان، فمن مظاهر تعمد السرقة دقة النقل والأخذ، لا المشابهة والتوليد. فإن المشابهة والتوليد لا تعد سرقة ومنها – أي السرقة – تسلسل المعاني كما في الأصل، وكثرة المتشابه وعجز الشاعر عن الابتداع والتولي»(50).

إن نص شكري يعد أرضاً يصطلح عليها – وفق زاوية التلقي وبوصفه نصاً واعياً – رؤى النقاد القدامى المتناقضة لمصطلحات السرقات بين محمودة ومذمومة، وهو يشي في الوقت نفسه بإرهاصات قننت بعده عند نقاد الحداثة الغربيين في مصطلح التناص. ومع الرؤيتين يمكن أن يترسخ في الأذهان أن شكري يفرق بين السرقة التي اتسع مفهومها في عصره إلى السطو عمداً وتسفلاً على جهد الآخرين ونسبته إلى من سرقوا، وبين تمثل جهود الآخرين وإخراج من جيدهم إن كانوا ماهرين جديداً، ومن رديئهم إن كانوا عباقرة جيداً.

ومع هذين الصنفين، يمكن وفق مفهوم السرقات قديماً أن نعزو الصنف الأول من متعمدي السرقة دقة في النقل والسطو والأخذ إلى ما أسماه القدامى معيباً «بالاصطراف»، «وهو صرف الشاعر إلى أبياته، وقصيدته بيتاً أو بيتين، أو ثلاثة لغيره، فيضيفها إلى نفسه ويصرفها عن قائلها»[51]. ونعزو الصنف الثاني الذي مثل له شكري بإدمان قراءة المتنبي ثم علوق معانيه بالذهن ليخرج من جناه شهداً، بما أطلق عليه النقاد القدامى «تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما، حيث يبرز الثاني معنى الأول في عبارة مرهفة فيتكافأ إحسانهما فيه... سواء المتبع والمبتدع تكافؤاً لا يخفى على من يعرف أسرار الكلام»[52].

أما وفق الرؤية التناصية التي أرهص بها نص شكري، فيمكن وفق الصنف الأول أن نعزوه إلى الاقتباس الذي تحدث عنه جينيت أنه «أقل أشكاله وضوحاً وشرعية»، وأما الصنف الآخر الذي جعله شكري في دائرة المشابهة والتوليد مثلاً له بجني الشهد؛ تمثلاً لما يلصق بالذهن معنى من شاعر كالمتنبي، فهذا ما يكاد يتقارب مع تعاريف كريستيفا للتناص حيث «يتكون كل نص كموزاييك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»[53]. وهكذا يأتي نص شكري متلاقياً مع رؤية الحداثة حول ما يثيره - مفهوماً - مصطلح التناص، لينم عن وعي بالفرق بين التمثل لما نقرأ وإعادة إنتاجه حيث يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر بما ترسب في لا وعيه، كالنحل يمتص ليخرج شهداً، لا كاللص الذي يقيئ ما سرقه طعاماً خبيثاً على صحيفة ما قد قرأ. إن إرهاصات الفهم بمصطلح التناص دون مسماه عند النقاد العرب في بدايات القرن الماضي، كان شبيهاً بالإرهاص بالمصطلح في بيئته الغربية ،فما كانت مقولة مثل: «ما الأسد إلا مجموعة من الشياة المهضومة» عند واحد من نقاد الغرب سوى إرهاص آخر بمصطلح التناص.

* * *

وقد احتفى نقادنا العرب المعاصرون بمصطلح التناص كما تمثلوه من كتابات أمثالهم من أعلام الغرب ككريستيفا وباختين وبارت وريفاتير وأنجينو وغيرهم، وراح أكثرهم من الواعين والهاضمين تمثلاً لتراثهم يبحثون عن جذوره فيه، ويحاورون بها شكلاً ومضموناً، تنظيراً وتطبيقاً رؤى التناص المعاصرة، فجنوا من ذلك لشعرية الشعر وأدبية النص - رغم اختلافهم فيما بينهم طرحاً وفهماً - ما أثرى الساحة النقدية ببحوث مهمة.

ولكن قبل عرض رؤاهم في عجالة واختصار غير مخل نود أن نجيب من خلال طرحهم على أسئلة منها: لماذا احتفوا بالمصطلح؟ وما الذي فهموه منه؟ وماذا أضافوا إليه؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها يحسن أن نذكر أن نقادنا العرب المحدثين وجدوا في المصطلح كما ألمحنا من قبل من حيث هو مفاهيم تقارباً كبيراً مع الطرح القديم لمصطلحات مثل: الاقتباس والتضمين والمعارضة وما يدخل في باب السرقات من أفكار كالموارَدة وتكافؤ المتبع والمبتدع، كما أنهم وجدوا أنه بمصطلح التناص ما يمكن أن يفعّل نصوصاً قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت أو كادت أن تموت في الذاكرة وفي كتب من حكموا عليها من القدامى بالموت لأنها مسروقة، فطفق المعاصرون يحللون - وفق منظومة الاستدعاء النصي في عملية التناص - هذه النصوص الغائبة ويكتشفونها في النصوص الحاضرة لبنات تسهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات.

ولقد نعى بعض نقادنا العرب المعاصرين الطريقة التي تم بها التعرف على مصطلح التناص في البيئة العربية، واتخذت آراء بعضهم - كما هو الشأن في التعامل مع كل وارد من مفاهيم غربية - شيئاً من

التعميم والتوسع في الأحكام، وجاءت آراء البعض الآخر متسقة الفهم وموضوعية في الطرح والإبانة عن الإشكاليات.

فمن قبيل التوسع في الأحكام ما يقول به أحمد المديني بين يدي ترجمته لدراسة أنجينو تحت عنوان: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»، حيث يرى «أنّ الخطاب النقدي العربي لم يعرف بهذا المصطلح إلا مؤخراً، وفي بعض المستويات الجامعية المحددة، ومعرفته تمت، من أسف، بكثير من الابتسار والخلط، عدا أن استعماله أحياناً لا يخضع لأي ضابط استاطيقي أو فكري وهذه ظاهرة ملحوظة في أغلب المناهج والمفاهيم الجديدة التي انتقلت إلينا عن النقد الجديد والعلوم الإنسانية المتطورة التي لم يعد من الممكن إهمال الاتصال بها، ولكن التي تتطلب في الآن عينه إدراكاً معرفياً، دقيقاً ومنتظماً، وربطاً محكماً بين أواخرها وأوائلها، أدواتها ومناهجها، ومفاهيمها ،ومنها اليوم، بصورة خاصة التناص كمفتاح لقراءة النص، لفهمه، لتحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب»[54].

المديني يطرح المشكلة في نظره دون أن يقدم دليلاً على تلقي المصطلح بابتسار وخلط، ودون أن يدلل أيضا على أن استعمال النقاد العرب له كان دون ضابط فني أو فكري، ثم أطلق في توسع للأحكام ما يدعم نفيه للجانب الفني والفكري عن وعى هؤلاء النقاد حين جعل هذا (ظاهرة) ملحوظة في أغلب المفاهيم التي انتقلت إلينا من النقد الجديد (لم يقل الحداثي). وأحسب أن ظهور المصطلح في فكرنا النقدي مؤخراً؛ لا يجعل ذلك مدعاة لأن يصبح القصور في فهمه ظاهرة، يمكن أن نجد لها علاجاً في دراسة أنجينو التي ترجمها المديني والذي يذكر بناء على رؤاه السالفة أنه «لهذه الغاية وسعياً لوقف نزيف التشويش ولو في نطاق محدود اتجهنا إلى العناية بهذه المادة مقترحين على القارئ هذه الدراسة

الوافية، والدقيقة عن التناص، تحقق في الأصل، تستقرئ التطور، وتتثبت من تبلور المفهوم ومراحله، وتسائل وتطرح جملة من الفرضيات حول شتى التحولات التي عرفها »[55]. ولكن هل سيحل نص أنجينو - المنقول إليهم ترجمة مشكلة مزمنة في فكرهم غير المستوعب لكل وارد وهو ما قد لا ننكر بعضه؟

وأحسب أن أبلغ رد على كلام المديني عرض أهم الأفكار والرؤى التي أثرت مفهوم التناص ليس على مستوى الرؤى فقط، وإنما على مستوى الأداة تطبيقاً دون أن نعيا فكرياً أو فنياً عن تلمس دور المصطلح وفق علاقته بمصطلحات قديمة في إنتاج المعنى والدلالة، وفهم استراتيجيته وفق هذه الرؤى التي كانت بحق مستنيرة رغم تباين الزوايا والمنظور.

* * *

حاولت كثير من الدراسات التي أنتجها النقاد العرب أن تسهم في الربط بين مصطلح التناص ومصطلحات قديمة كالاقتباس والتضمين، والمعارضة بما يفعل التواصل الفكري بين القديم والحديث. وهم بإسهامهم هذا حاولوا جميعهم تقريباً الاستنارة برؤى النقاد الغربيين الذين ذكرنا أسماءهم ورؤاهم في المحور الأول، ولسنا بحاجة - على الأقل في هذا المحور - أن نشير إليهم عبر كتاباتهم التي سوف نحيل القارئ عليها. إنما الأهم عرض رؤاهم المستنيرة، مقتصرين على عرض الجانب الرؤيوي حول فكرة التناص رغم إسهامهم المحمود على مستوى التطبيق تحليلاً وفق منظومته إنتاجاً للمعنى، مرجئين الوقوف مع نماذج تطبيقية من خلال المحور الأخير من هذا البحث، ونحن نتناول رؤى كل من د. عبدالله الغذامي والدكتور محمد عبدالمطلب تنظيراً وتطبيقاً.

* * *

في دراسته عن «فكرة السرقات ونظرية التناص» يربط د. مرتاض بين الفكرة القديمة «السرقات»، والنظرة الحديثة «التناص» عبر تساؤل مهم إذ «ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟ وهل هي معادل لما يطلق عليه السيميائيون اليوم التناص؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص»[56]. يطرح د. مرتاض سؤاله بعد أن يقرر أن تراثنا حافل بنظريات يقعدنا التخاذل والعقوق عن الكشف عما يسكنها من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية[57].

وينعى د. مرتاض رؤية القدماء لمصطلح السرقات من باب التهجين ووقوفهم السطحي عند القشور حين يكتفون فقط بتشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر، خاصةً إذا كان كبيراً، مما جعلهم ينشغلون عما أكمله الحداثيون من جهد للكشف عن جماليات النص «ولعلّ مباشرية الشعر العربي - فيما يرى د. مرتاض - ووضوحه إلى حدّ السطحية، في بعض الأطوار، من العوامل التي أغرت النقّاد بالاشتغال بمثل هذه القضايا السطحية والعزوف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء، إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن»[58].

وقد طبق د. مرتاض هذه الآليات على نص/ بيت اتهموا فيه المتنبي بالسرقة من أبي الشيص، ثم ربطوا البيتين المسروق والمسروق منه ببيتين لأبي نواس[59]. فأيهما السارق وأيهما المسروق منه؟. «فهل إذاً مثل هذه الأمور... مما يفيد في النقد ويثمر في الإبداع ويخصب»[60].
ومما يقرره د. مرتاض مهماً في بحثه رابطاً بين فكرة السرقات في إعادة لرؤيتها باستنارة، ونظرية التناص: «أنّا بدون العودة إلى تراثنا النقدي العربي لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المسألة وسواها

أيضاً كثير لا يتأتى أن نسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية. حقاً إن النقاد العرب القدامى لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا، ورولان بارت وجريماس وسواهم من فرسان السيميائية بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد»[61].

وقد حاول د. مرتاض في موضع آخر من بحثه أن يقرب إلى القارئ العربي العلاقة بين مفهوم السرقة والتناص في وعي هذا التقارب. «فالسرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف: اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ وفي سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً»[62].

أما التناص «مع التسامح في التعريف والتبسيط في التعبير أيضاً، هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان قد التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه. وإذا كان السيميائيون يعتذرون للمبدعين في عملية التناص بحيث يبيحون لهم إقامة نصوص على أنقاض نصوص أخرى معروفة الصاحب، فإن الشعراء العرب، هم أيضاً، يعترفون بأنهم كانوا يأخذون صراحة ممن تقدمهم من الشعراء أو المبدعين الآخرين»[63]. واضح في تعريفَي د. مرتاض إفادته من موروثه القديم ورؤى نقاد الغرب. ولكن لابد أن نقرر ونضيف أن التناص كان يتم بوعي أو بغير وعي.

* * *

ولم يكن د. مرتاض وحده الذي يربط بين مصطلح قديم كالسرقات و حديث كالتناص. فالدكتور عبد الله التطاوي في بحثه «المعارضات

الشعرية.. أنماط وتجارب»، يربط ربطاً متواشجاً بين المعارضات الشعرية بوصفها شكلاً نشأ في أصله في أحضان الشعر العمودي، والتناص كمنجز حضاري وشكلي نضج فهماً واستيعاباً مع شعر التفعيلة، وكأن د. التطاوي يضيف بوعي إلى التقارب بين المصطلحين القديم (معارضة) والحديث (تناص) - إلى جانب الرؤية التاريخية - بعداً فنياً شكلاً ومضموناً يمكن أن يتجلى فتوحات في قراءة النقاد بين نصين متعارضين أحدهما يستدعي الآخر وإن اختلفت أشكالهما.

نلمح ذلك من قوله: «فإن شئنا طرح الظاهرة - يعني المعارضات - من منظور عصري باعتبار معاصرة الشاعر الجديد، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها، وطبائع صورها، فربما كانت «التناصية» كمصطلح نقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث مما يجعله قريباً إلى الأذهان، باعتبار هذا التجاوز الشكلي عما كنا نلتزمه في حديث (المعارضات) وإن كان الأمر يظل مقبولاً، لأنه لم يصل بحال، إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين، فكلاهما شعر، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجه بين العمودي القديم، وبين الحر المعاصر»[64].

ويزيد د. التطاوي العلاقة بين المعارضة والتناص - ومعهما الاستشهاد - وضوحاً حين يتكئ على ما اتكأ عليه النقاد الغربيون من كون النص إنتاجاً يسهم في التناص، بل إنه يجعل هذا الإنتاج أو إعادة الإنتاج هو جوهره، حتى يعتد بهما في إنتاج معنى ودلالة النص، وإلا فلن يكون لهما قيمة يعتد بها، ذلك حين يقول: «لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو «التناص» أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أخذنا في الاعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به)، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه في نص الاستقبال، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصري كما كان،

دون أن يلحقه أي تغيير في ذاته من وجهة نظر الدال، فإن النقل الرأسي الذي يتعرض لـه يغير دليله وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع في نفس الوقت»[65].

ويستشرف فكر د. التطاوي لحظة الإبداع التي يتولد معها (الاقتباس)، والذي يمكن أن نتوسع معه فنضيف إليه المعارضة/ التناص/ الاستشهاد، قبل أن يولد للنور مسهماً في إنتاج الدلالة سايكولوجياً وتاريخياً وفنياً، وذلك حين يضيف قائلاً: «وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكون الاقتباس في لحظة الإبداع، أو إنجاب النص، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد، والإطالة والإيحاء، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور محملاً بها جميعاً، إن ثمة ركاماً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه في تصوير التجربة، فأمامه تجربته الخاصة، وأمامه معطيات واقعه، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب في أعماقه، يدفع إليه بالأشباه والنظائر بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقوماتها والإفادة منها»[66].

* * *

ويلقي د. محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص» الضوء على زوايا مهمة في صميم فكرة التناص من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية والعربية معاً بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص، وكذلك تفسير النص بالنص انسجاماً وتلاقياً.. إلخ.

فعن علاقة التناص بمصطلحات كالمعارضة والسرقة، يرى د. مفتاح بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، أنه «مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة... المناقضة... السرقة»[67].

ويعرف د. مفتاح كلاً من المصطلحات الثلاثة وفق بيئتها العربية بما يكاد يتطابق مع تعريفه لها في بيئتها الأجنبية التي أفرزتها[68]. ليدل على مدى التلاقح الثقافي بين المفاهيم في البيئتين.

وعن الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص والمتلقي يرى د. مفتاح «أن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً. وبرهنةً على صحة هذه المسلمة، فقد وجدت دراسات لسانية ولسانية نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم...»[69].

وعن فكرة إعادة الإنتاج في التناص يوقفنا د. مفتاح عند طرح مهم حول الجانب السلبي والجانب الإيجابي لإنتاج دلالة النص إسهاماً في نجاح عملية التمثل بين النصوص، فجانبها السلبي يتمثل في ظن البعض أن عملية التناص تتوقف عند حد امتصاص الشاعر لنصوص سابقة لمجرد المحاورة والتجاوز في رؤية سطحية تقتصر عليه وحده، ولكن يجب أن يعي دور النصوص ذاتها في عملية بناء، وإنتاج التناص للدلالة وهذا هو الجانب الإيجابي، أو كما يقول د. مفتاح: «إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره. ومؤدي هذا أنه من المبتذل بعد هذا - الذي قدمنا - أن يقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعضاً وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضاً لديه إذا غير رأيه. ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها، وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد، واعتباره كياناً منغلقاً على نفسه»[70].

إن هذا الذي يقول به د. مفتاح هو جوهر في عملية التحليل

التناصي من حيث إن النص المنتج في تناصيه، وغير المنغلق على نصية متعصبة، يجب أن يستشرف تاريخية النصوص الأخر سيرورة وصيرورة، فاحصاً إياها لتدخل بنية النص الحاضر، إما بإعادة الإنتاج بناء، أو هدماً لإعادة البناء.

ويتساءل د. مفتاح في رؤى مهمة يجيب عنها، «أيكون التناص في الشكل أو المضمون؟ إن ما يظهر - بادئ ذي بدء - أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة... أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك»[71].

والحق أن د. مفتاح محق في رؤيته، لأن المضمون والشكل معاً هما بمثابة الإشارة التي تتحكم في المتناص المبدع خاصةً إذا تم منه ذلك بوعي، ويمثل للمتلقي وفقاً لهذا تحدياً لمحفوظه ومفهومه وثقافته وهو يستدعي النص/ النصوص الغائبة إلى النص الحاضر. وقد فطن إلى ذلك د. مفتاح وهو يتحدث عن التناص بوصفه «ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين. إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[72].

* * *

وتتخذ قضية علاقة التناص بالشكل والمضمون في رؤية مقاربة من منظور جديد عند محمود عباس بعداً بنيوياً ألسنياً وهو يبحث عن (شعرية التناص: من سلطة النص إلى سلطة الآخر)، إذ «لم تعد القصيدة العربية الحديثة - في رؤيته - تتوقف عند الشكل الخطي التناظري للقصيدة الكلاسيكية وبنياتها الثابتة والساكنة، وعمودها العروضي السيمتري

للوحدات المتساوية، وإنما حاولت التطلع إلى البنية العميقة للنص الشعري، الذي لم يعد صوغاً جمالياً يشير إلى صوت قائله فحسب، بل هو محطة لالتقاء الأصوات والرؤى والأوضاع والحالات الروحية والإنسانية والأنواع التعبيرية المختلفة في فضاء مشترك، وهي رؤى وأصوات تتعايش وتتقاطع في آن واحد، ولكل منها - كما يذهب إلى ذلك الناقد باختين - حياته الخاصة، وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه النزعة التعددية الديموقراطية الخصبة التي يتسم بها كل خطاب خلاق»[73].

***

وعن دور التناص في إنتاجية المعنى في النص الأدبي عامة والروائي خاصة؛ يكشف حميد لحمداني في بحثه (التناص وإنتاجية المعاني) عن دور مهم يدفع عن النص الروائي بعده التاريخي الذي انحصر فيه؛ إلى الأمام الآني والمستقبلي المستشرف؛ تفعيلاً لدور القراءة وإسهاماً في إنتاجية المزيد من المعاني.

يقول لحمداني عن هذا الدور الفعال: «إن التمييز إذاً بين تقاطع النصوص والتناص يهدف إلى دفع دراسة النص الأدبي والرواية على الخصوص نحو الأمام بتخليصها من الرؤية النقدية التاريخية التي عرفت ازدهاراً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وطبقت على كثير من النصوص الأدبية ومنها الرواية»[74].

ووفقاً لهذا البعد الزمني يتساءل لحمداني عن كيفية بناء النص الأدبي والروائي خاصة، مركزاً في تصوره على الاهتمام بكيفية قراءة النص في بعده الآني، لا البحث عن سياق النص الغائب وفق بعده التاريخي، هذه واحدة، الأخرى أن التعامل مع النص الغائب استشهاداً؛ يختلف من الرواية إلى الشعر مما يقتضي مرونة يجب أن تقتضي النظر إلى أن الاستشهاد المباشر في الرواية كما أفهم من كلامه بوصفها فناً

قوليـاً نثرياً فيه مجال للاسترسال في السـرد؛ يعد أقل أنواع التناص فنياً.

وفيما سبق يقول لحمداني: «كيف نبني النص وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التدليل ؟ بهذا المعنى يصبح التناص مبحثاً آنياً، فلا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النص الحالي، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية ؟ كما أنه يجب التعامل مع النصوص المضمومة بنوع من المرونة، لأن الاستشهاد المباشر هو أقل أنواع المظاهر التناصية في الرواية على الخصوص، ولذلك تمثل أشكال التعبير الاجتماعية وكل الخطابات الشفوية والأعراف واللهجات مظاهر تناصية نشيطة في مختلف النصوص الروائية المعاصرة»[75].

والحق أن إغفال الدور التاريخي للنص وعزله عن سياقه واستدعاءه على أنه مجرد بنية جديدة تثمر في سياق النص الحاضر؛ أمر يجعل الرؤية لعملية التناص مبتسرة، لأنه كما عرفنا أن التناص لا يحيي فقط النص الحاضر، بل في تعالقه يضيف إلى سياق الغائب، مما لم يتنبه له نقاده في زمنه وهو كامن، لأن النص الغائب كالنطفة المخصبة لن تثمر في سياق جديد إلا إذا امتلكت من منبعها أسباب خصوبتها في بيئتها. فكيف نغفل تاريخياً - مثلاً - سياق الشعر الجاهلي النفسي والاجتماعي والعقدي وأنا أستدعيه لنص معاصر؟!

المحور الأخير

«التناص» بين المنهجية والتطبيق: قراءة في رؤى ناقدين

سنقف من خلال هذا المحور عند رؤى ناقدين مهمين في مسيرة النقد

الحداثي، كان لهما إسهام متميز في التنظير لمفهوم التناص انطلاقاً من رؤى مستنيرة واعية، علاوة على امتلاكهما لحس نقدي عالٍ ورهيف، مما مكنهما من تحليل نصوص من التراث والمعاصرة بذات الرؤية المستنيرة في مجال التنظير، والناقدان المعروفان في الأوساط النقدية وفق هذه الرؤى هما: الدكتور عبدالله الغذامي والدكتور محمد عبدالمطلب وقد جاء اختياري لهما عن قناعة قد يشاركني فيها آخرون، بأنهما رغم ما شاع عنهما بوصفهما من نقاد الحداثة، فإنهما نظرا لمصطلح التناص تنظيراً وتطبيقاً نظرة اعتزاز بتراثهما جذوراً، ينقبون من خلاله تنظيراً وتطبيقاً - قبل حداثية الرؤى - عما يحقق شعرية التناص كما سيتبين من قراءتهما.

* * *

أولا: قراءة في رؤى الغَذّامي

إذا كان كبار نقاد الحداثة في الغرب مثل: بارت وكريستيفا قد بدأوا من النص يقيمون فيه نصيته/ أدبيته بما يدفع عنه ما هو خارج سياقه وبما قد يعوق مسيرة الكشف عن جمالياته، فإن الغذامي بدأ مثلهم يقيم في النص من أسباب النصوصية (على حد تعبيره) ما يجعله قادراً على الدخول في علاقات سماها (تداخل النصوص) تفضيلاً منه على مصطلح التناص.

يفسر د. الغذامي النص تفسيراً فسيولوجياً كما فعل بارت على أنه جسد حي، ويضيف في تفسيره بعداً سايكولوجياً ينأى بالنص أن يكون للاستهلاك في تفعيل منه للدور النفسي والجمالي الذي يفعله في قارئه، وذلك حين يقول: «النص جسد حي وبما أنه كذلك فهو دال وذو معنى بالضرورة ويأتي بعد ذلك أشياء، منها أن الجسد مادة للمحبة - ومادة للكراهية أيضاً - هو مادة لعلاقة من نوع ما، ولا شك أن كل قارئ

وقارئة يعرفان أن للنصوص حيوات ونفسيات وأمزجة، وهي بذلك ليست نصوصاً مقروءة فحسب، بمعنى وقوعها تحت سلطة فعل القراءة والاستهلاك، ولكنها - أيضاً - نصوص فاعلة تفعل في قرائها وتتدخل فيهم مثلما تتداخل معهم، ومن هنا يتحول النص المقروء إلى نص قارئ يقرؤنا ويعيد صياغتنا مثلما فعلت (وامعتصماه) بالمعتصم، حيث أعادت صياغته وغيرت خارطة فعله وتفكيره، وحولته من مترف متنعم كاسٍ إلى مجاهد ومحرر. لقد حرره النص من نفسه ومن دعته»[76].

الغذامي يهذب رؤية بارت إلى الجسد في وصفه له في كتاب لذة النص، ويضيف إليه بعداً تفاعلياً بينه وبين القارئ، فهو يقرأ القارئ ويعيد صياغته حتى لا يستهلكه ذلك القارئ. فإذا كان بارت قد جعل فعل المواجهة بين النص ومؤلفه علاقة سافرة يمكن أن تصل حد الوقاحة في مثل قوله: «النص هو (أو يجب أن يكون) ذلك الشخص الوقح الذي يعري مؤخرته أمام الأب السياسي»[77]. فإن الغذامي جعل النص يواجهنا بما هو كامن فيه، كقولة (وامعتصماه) ألقتها المرأة العربية/ المؤلفة وانتهى دورها الصياغي ليفعل النص (وامعتصماه) فعله النفسي في القارئ/ المعتصم، وبذلك تكون عملية التأثير النفسي والجمالي محكومة بنص يقرؤنا كما نقرؤه.

وتضافراً مع فكرة جسدية النص يسوق الغذامي نص الحاتمي عن جسدية النص[78] التي أشار إليها بارت من قبل عن البحاثة العرب، ليتخذها الغذامي - في إحالة على فهم عربي - سبيلاً لإبراز وتأكيد سبق الحاتمي لبارت في فهم طبيعة بنية الجسد الذي هو كخلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض متى انفصل منه عضو وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفّي معالم جماله. ويبين الغذامي عن مفهوم البنية في نص الحاتمي ويحيلها من بنية فسيولوجية إلى بنية

لغوية في جيولوجية النص، حين يقول: «ويجب ألا نغفل عن كلمات ترددت في مقولة الحاتمي وهي ذات أبعاد اصطلاحية مهمة مثل: التركيب/ والجسم/ والأعضاء/ والحسن/ والجمال/ والاتصال. ويقابل ذلك/ الانفصال والعاهة والبينونة. مما يعني أن الحاتمي يفكر بالنص على أنه (بنية) حية تتكون من عناصر مختلفة كالنسيب والمدح والذم، ولكن الاختلاف هذا يؤول إلى (ائتلاف) - حسب تعبير شيخنا عبد القاهر الجرجاني - وهذا التبادل الحي ما بين الاختلاف والائتلاف يفضي إلى التركيب لكي يكون النص الجسد، وذلك لأن العناصر تلك هي في جوهرها أعضاء مختلفة لجسد واحد»(79).

ولا يغادر المفهوم البنيوي للنص - وفق رؤية الغذامي السابقة - حتى يحدثنا عما يسميه بالصوتيم (تعريب للمصطلح العربي مورفيم) «وهو أصغر وحدة صوتية؛ إذا تغيرت تغيرت معها الكلمة التي تضمنتها»(80).

ويجعل الغذامي الصوتيم أصغر بنية لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها داخل بنية النص الكبرى ويربط بينها، بوصفها بنية في جسد النص الحي، وبين المضغة في حديث للرسول صلى الله عليه وسلم حين يقول: «وكما أن الجسد الإنساني يتكون من أعضاء متفاوتة القيمة، وفيها ما هو أساسي وذو وظيفة مصيرية، ومنها ما هو أقل أهمية وإن كان ذا وظيفة متميزة، فإن في النص أيضاً أعضاء ذات قيم متفاوتة في أهميتها وحساسية وجودها (وكما أن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب) - كما ورد في الحديث الشريف فإننا نجد في النص مضغة تشابه مضغة القلب في الجسد وهو ما نسميه بالصوتيم. وهو نواة النص ودلالته الأساسية وتتكون من (بنية) صغرى، وأقول صغرى تمييزاً لها عن البنية الكلية التي هي النص

بمجمله، وهذه المضغة/ البنية = (الصوتيم)؛ هي ما يقوم عليه النص إنشاءً ودلالة»[81].

ويتخذ د. الغذامي من الصوتيم - بوصفه بنية دالة في النص - أساساً لتحليله بما يكون جسديته/ نصوصيته، وتكون كل بنيات النص الصغرى الأخرى عوناً لها، إذ «ينشأ النص عن هذه البني ويتولد منها أو ربما يفضي إليها ويتجه نحوها. وتكون الأعضاء الأخرى في النص مماثلة لأعضاء الإنسان ما خلا القلب فهي مهمة وأساسية، ولكنها لا تبلغ أهمية (القلب) تلك المضغة التي تقرر صلاح الجسد أو فساده»[82].

ويضيف الغذامي إلى رؤيتنا بوصفنا محللين واعين مثله أنه «قد يحدث أحياناً أن نجد أكثر من صوتيم في نص واحد. وهذا ليس غريباً إذا ما قسنا ذلك على مثالنا الأصلي وهو الجسد، حيث نجد (المخ) بإزاء (القلب)، وكلاهما على درجة كبيرة من الأهمية، مما يجعلهما صوتيمين، ولقد يحدث هذا في النص أيضاً»[83].

ويسعى الغذامي إلى تحليل نصي وفق مفهوم الصوتيم لبيتين لأبي الحصين المري يفخر فيهما بأنه يصوغ قوافيه غير إنسية فيها من الإبهار ما يجعل السامعين مندهشين أمام ما ليس له مثيل في دنيا القوافي فيقولون: من قالها ؟!

وقافية غير إنسيّةٍ قرضتُ من الشعر أمثالها
شرودٍ تلمّع في الخافقين إذا أنشدتْ قيل من قالها

ويقوم الغذامي وفق منهج تفكيكي (تشريحي كما يسميه) بتفكيك النص بحثاً عن صوتيمه؛ غير مغفل لعلامية (سميولوجية) اللغة[84]؛ ليكتشف بعد تحليل البيت أن صوتيم النص (البيتين) يكمن في أداة الشرط (إذا) هي «المضغة التي يعتمد عليها النص؛ أي هي الصوتيم لأن

البناء الافتراضي يقوم عليها. ولو ألغيناها لأزحنا الوظيفة الشرطية التي تجمع ما بين العدم والوجود، ما بين الخيال والواقع، إلاّ إذا تحقق للنص خياليته من ناحية، لأن هذه العلامة تعني أن تلك القافية الشرود قابلة لأن تنشد، ولكنها مع ذلك تظل شروداً تلمع في الخافقين وتظل غير إنسية لأنها غير منسوبة إلى أحد من الناس وفاعل الإنشاد مجهول، وحدث الإنشاد لم يقع إلا على مستوى الخيال الإنشائي»[85].

هذا هو مفهوم الغذامي للنص رؤية وأداة في إيجاز، وتلك منهجيته في تحليل النص والتي يسميها نصوصية ويعلن عنها بعد تحليل هذين البيتين (النص) بقوله: «ولذا أسمي منهجي بالنصوصية أو بالنقد الألسني وأسمي الإجراء بالتشريحية (التفكيكية)[86]، لأن ما نفعله إجرائياً هو ممارسة التشريح فعلياً من أجل الوصول إلى سبر تركيبات النص وأبنيته الداخلية»[87].

وبعد أن يطمئن الغذامي أن النص قد حقق نصوصيته أدبياً وجمالياً بما يهيؤه أمام القارئ نصاً واعياً بمقدرات نصوصيته جمالياً ونفسياً وفق مناهج تحليله؛ نراه على مستوى التنظير والتطبيق يدخل بالنص السابق تنظيراً وتطبيقاً إلى عرض فكرته عن التناص الذي تهيأ له النص بعد أن تحققت نصيته.

ووفقاً لما سبق يقول معرضاً بفكرة النص المغلق عن سياقه، ممهداً لحديث أشمل عن التناصية أو ما أسماه (تداخل النصوص): «ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائناً حياً ومركباً هو لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على (عزل) النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ. إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث

أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه. ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصباً ومنتجاً تماماً مثل كل كائن حي مثل الإنسان والشجرة»[88].

ولا يخفى ما بين حديث الغذامي الناقد من تناص مع كلام بارت عن الجسد الحيواني، ولكن الغذامي يهذب كلامه وفق مفهوم عربي تأثر به بارت نفسه وهو يتحدث من قبل عن مفهوم الجسد عند الباحثين العرب، ولعله كان يعني الحاتمي كما ألمحت من قبل.

ومما يضيفه الغذامي في هذا السياق مقابلةً بالنص الولود أن ثمة نصوصاً عقيمة لأسباب طبعية ترد إلى نقص في عناصر الإنتاج أو مناعية كموانع للإنتاج والإخصاب، وفي مقابل النص العقيم هناك قارئ عقيم عاجز بما لا يمتلكه مما هو مطلوب منه علمياً وثقافياً أمام مرامي النص وشفراته، وليس له من حيلة أنئذ إلا باتهام النص بالعقم[89]، وهذا النوع من القراء غير مهيأ أن يكشف عن مرامي التناص لأنه عاجز أمام النص.

ويبين الغذامي عن دور التناص في منهجية قراءته على المستوى الذاتي بوصف النص بنية مفتوحة مؤهلة للتداخل في علاقة تناص بقوله: «وقد كان لي من قبل وقفات عن تداخل النصوص في علاقات النص مع ما قبله من نصوص، على أساس أن مفهوم تداخل النصوص هو من المفهومات الأساسية في قراءة الأدب وتحليله، بما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يغاير ويناهض فكرة البنية المغلقة (الآنية)»[90].

بعد أن درس الغذامي وحلل بيتي الحصين السابقين نصياً وفق صوتيمهما، أخذ يطبق فكرته (السابقة) حول التناص بفحص قدرة البيتين على الدخول في علاقة تناص مع نصوص أتت بعدهما، ويشير إلى أن

بيتي الحصين يتكئان على تقليد عربي عريق حول علاقة الشعر بالجن[91]، وأن لكل شاعر شيطاناً يهيجه وبهذا يمكن أن يتداخل بيتا الحصين مع مثل قول أبي النجم العجلي:

إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

لقد «وقف الحصين وقوفاً تخييلياً عند أسطورة شيطان الشعر، ولم يرد لشعره أن يكون من ذلك المصدر ولكن أراد له مجد التفوق والتسامي فوق البشر وتخيل قافية شروداً لم تتفوه بها الشفاه ولم تكن بعد، وراح يشبه شعره بذلك الذي لم يكن بعدُ، أما العجلي فإنه يأخذ بتلك الدلالة ولا يكتفي بمجرد التماثل القائم فيها ولكنه يجعلها مصدراً لقوته فجعل الشيطانية بديلاً عن مجرد عدم الإنسية، وجعل هذا الشيطان ذكراً بديلاً عن القافية الأنثى، فجاء الاختلاف على هذه الشاكلة ما بين الأنوثة والذكورة حيث قال الحصين «وقافية غير إنسية»، فيعارضه العجلي متداخلا معه ومختلفاً عنه: «شيطانه أنثى وشيطاني ذكر»[92].

وينشط الغذامي بوصفه محللاً تناصياً ذاكرته المثقفة الواعية اللاقطة، ليكتشف تناص من جاءوا بعد الحصين من الشعراء مع مفاهيمه عن القوافي الشوارد، فإذا «الشرود الواحدة لدى الحصين تتحول إلى (شوارد من الأحفاد) لدى المتنبي، وحينها يرتاح الشاعر وينام لأنه حقق مراماً شعرياً عريقاً.

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

وهكذا تتحول (شرود) الحصين إلى (شوارد) المتنبي ولكن دون أن يلامسها القيد أو يمسك بتلابيبها ممسك؛ إذ يظل الخلق يسهرون ويختصمون جراها، وهم لن يتفقوا أبداً، لأن الاتفاق يحول الشوارد إلى مقيدات»[93].

وتظل ذاكرة الغذامي الواعية تكتشف أن شوارد الشعر الشيطانية وفق سياقها القديم لم تمت بموت العجلي والمتنبي ولكنها تحيا مع تناص جديد لم يمت مع الزمن وليكن الشاعر السوري المعاصر نذير العظمة واحداً من هؤلاء الأحفاد يتناص معهم، وحفادة العظمة مع هؤلاء تتجلى في قوله:

بينما ألجمه لجماً على باب عنيزه

خلت شيطاني لهيباً لكزته الريح لكزه

في دمي في خافقي في جسدي ينشر أزه

كلما دافعته يقفز في وجهي قفزه

انتفض فالجمر ما زال غضاً في قلب عزه

«هذا مقطع افتتاحي من قصيدة ضافية لنذير العظمة هي قصيدة «عنيزة والحلم» فيها نكتشف أن شيطان الشعر لم يمت في عصر التكنولوجيا ولم يزل هذا الشيطان قوياً وشرساً ينهزم أمامه الشاعر وتنهار قدرته على المقاومة فيستسلم»[94].

ويشير الغذامي إلى أن ظاهرة التناص تشكل ملمحاً مهماً في ذاكرة الثقافة العربية ممثلة في إنسانها منذ زمن بعيد، ويربط الغذامي في وعي بين هذه الظاهرة وأخرى قديمة في الفكر العربي تبدت في إنتاجه الشعري ويعني بها (الاستطراد) كما هو شائع في مؤلفات عربية لأعلام عربية مثل الجاحظ، وعن هذا كله يقول الغذامي؛ «إن ظاهرة (تداخل النصوص) هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوامل الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجةً ومتداخلةً في تشابك عجيب ومذهل، وإن وقفة سريعة على طبيعة التأليفات العربية تثبت ذلك... ومثلما يحدث ذلك في المؤلفات فإنه يحدث أيضاً في القصائد، وكلنا نعرف تنويعات القصيدة

العربية وتشكيلاتها المتنوعة ظاهرياً والمتداخلة نصوصياً. ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ وغيره من الأسلاف. ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي لـه ما يبرره وما يستدعيه من النصوص نفسها، وكلها نصوص أدبية أو علمية يعود بعضها إلى بعض ويفضي إليه، والحضور الذهني المشترك ما بين إشارات النص وذهن الكاتب هو الذي يقيم تلك العلاقات والتداعيات»[95].

* * *

وإذ كان الغذامي يجعل مرجعيته في كتابه «ثقافة الأسئلة» حول ما يخص (التناص) عربية، فإنه في كتابه الأسبق «الخطيئة والتكفير» يتكئ أكثر - إلى جانب المرجعية العربية - على المرجعية الغربية مستفيداً من أعلام مثل بارت ودريدا وشولز، محاوراً ومحللاً بالمستنير من رؤاهم نصوصاً عربية على مستوى النظرية والتطبيق. فهو مثلاً يتكئ على نظرية (التكرارية) في الفكر التفكيكي عند دريدا ويربطها بفكرة الأثر «وهو التشكيل الناتج عن (الكتابة)، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي الحقيقة الأولى»[96].

ويوحد الغذامي العلاقة بين الأثر و(التكرارية) التي قال بها دريدا ليؤكد بها فكرة دريدا عن التكرارية التي تلغي الحدود بين النصوص ومن ثم تمهد الطريق لتداخلها، والأهم أن الغذامي يربط ذلك كله بتحولات النص وفق التناص من سياق إلى سياق آخر متغاير زمناً وبذلك تصنع لنفسها ما لا حصر لـه من تحولات سياقية، وهذا في رأيي جانب مهم لتحقيق التناص لشعرية النص لأن السياقات الجديدة قد تختزل أو تضيف أو تهدم وتفكك وتعيد إنتاج السياقات القديمة، بل قد تحول خطابها من ديني إلى سياسي، أو الجاد إلى ساخر... وهكذا.

وهذا كله قد يوقفنا عنده فنستجليه من قول الغذامي: «ومع فكرة (الأثر) نجد نظرية التكرارية التي بها يلغي دريدا وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص)، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بذلك كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أي زمان وأي مكان. والمادة المقتطعة تنفصل من سياقها لتقيم ما لا حصر لــه من السياقات الجديدة التي لا تحدها حدود، ولذا فإن السياق دائم التحرك، وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة ما لا يحصى من نصوص قبله»(97).

وفي سبيل قراءة منضبطة واعية لمصطلح التناص اهتم الغذامي في كثير من مواضع كتاباته عن المصطلح بالحديث عن السياقات المتنقلة التي تتعايش فيها النصوص المتناصة وكذلك بالحديث عن الشفرة ,وكذلك ما أسماه من قبل بقوانين النص. وجعل كل هذا عدته وسلاحه الذي يفحص به مقولات النقاد الغربيين حول المصطلحات النقدية. هو يستفيد من بارت؛ نعم، ولكن لا يأخذ كلامه على علاته لأن الغذامي مثلا يرفض فروق بارت التي تصل إلى حد التعسف والتكلف أحياناً بين كلٍّ من العمل والنص، لينتهي الغذامي إلى أن «هذه فروق لا تترك للنقد الحديث مجالاً حراً في مرحلة ما بعد البنيوية، على الرغم من انطلاق هذا النقد من مبدأ التركيز على النص ولكنه انحرف بعيداً عن النص حينما عزله عن سياقه، ولم يكترث بالدور الذي تلعبه شفرة النص في تأسيس شاعريته، وهو دور ترتكز عليه وظيفة اللغة الأدبية في تميزها واختلافها عما سواها، ولذلك عجز النقد الحديث عن أن يقدم أي إنجاز اصطلاحي متطور كتلك الإنجازات الفذة التي قدمتها مدارس النقد الألسني حول مفهومات

(الصوتيم) والعلاقات واعتباطية الإشارة كبديل للكلمة، ثم مفهوم الأثر إلى جانب نظريات الشاعرية (ومعها السياق والشفرة) والتكرارية والاختلاف، وأخيراً (نظرية النصوص) التي نقلت النقد الأدبي من حال المعلق الأدبي على العمل، إلى حال النظرية كجنس معرفي متميز»[98].

* * *

وتبقى فكرة وعي الأديب المتناص أو (لاوعيه) وهو يستدعي إلى نصه نصوصاً أخر هاجساً من هواجس النقد الحداثي في نقدنا العربي كما كانت عند الغرب، ليس سايكولوجياً فقط ولكن فنياً أيضاً، خاصة إذا عرفنا أن «تداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى، فالعلاقة ليست بين واحد وواحد (أي 1 + 1)، ولكنها بين واحد وآلاف بل ملايين (لو أمكن ذلك للذاكرة البشرية) ومعنى هذا أن كل إشارة في النص تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه إليه زميلاتها في نفس النص وذلك حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة»[99].

وقضية الوعي واللاوعي في التناص، مطروحة إلى حد كبير في تراثنا في باب السرقات تحت ما يسمى «بالموارِدة»[100]. وقد اتكأ الغذامي على هذه القضية وهو يناقش مفهوم مقولة بارت «إنني أقرأ لأني نسيت» حيث إن النص يشير فينا ويذكرنا بما نسيناه، ويمثل الغذامي لهذا بالمتنبي حين يقول بالمثال الدال: «إنني أكتب لأنني نسيت وهذا مفهوم لمسه المتنبي عندما واجهته تهمة السرقة في شعره فرد بكلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر في الصحراء) وهو بذلك قد انطلق من مبدأ (جماعية النص)، فما فعله المتنبي هو أنه نسي فكتب. وكان النقاد الأوائل يدركون هذا وقد جاء عنهم قولهم فيما يبدو أنه سرقة معانٍ (توارد خواطر) وهو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما بالآخر أي أن الوعي

بالآخر مطموس في الذهن وتمت الكتابة لهذا السبب، ولو وعى اللاحق بالسابق وتذكره لم يكتب عندئذ»[101].

وليس وعي اللاحق بالسابق - فيما يخص جانب الوعي وحدوده - يقف بالمتناص وفق هذا المفهوم عن الكتابة، لأن كثيراً من النصوص وخاصة في مجال المعارضات الشعرية والتناص مع القرآن الكريم والسنة الشريفة يتم بوعي وسنناقش هذا مع تطبيقات الغذامي بعد قليل.

في رؤية منهجية للخزامي لمصطلح التناص الذي يفضل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality) يشير عن قناعة إلى أن هذا مصطلح سيميولوجي (وتشريحي) أو تفكيكي، والأهم أنه يسوق تعريف شولز لـه، والذي يؤكد به رؤيتين: إحداهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنه في رؤية الغذامي علاوة على ذلك تشريحي)، والأخرى أن التناص يتم بوعي وبغير وعي وفي هذا يقول شولز: «النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيت وكريستيفا وريفاتير. وهو اصطلاح يحمل معان وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر. والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع»[102].

وبهاتين الرؤيتين؛ المنهجية فيما يتعلق بتحليل النصوص المتداخلة وفق رؤية سيميولوجية تفكيكية، والسايكولوجية الفنية حول وعي المتناص وتداخل نصوصه مع غيره أو لاوعيه، يستشرف الغذامي آفاق التطبيق المنهجي على نصوص متداخلة بدون وعي وآخر بوعي من

المتناص، منوعاً على مستوى الشكل والمضمون بين نصوص قديمة كما رأينا ونصوص حديثة ومعاصرة كما سنرى.

من النصوص المتداخلة بغير وعي في رؤية الغذامي نص قصيدة للشاعر غازي القصيبي «أغنية في ليل استوائي» تتداخل وتستدعى بدون وعي قصيدة للأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبهاً لفتاته، في مقابل وصف القصيبي لفتاته (باللؤلؤة السمراء).

ويتدخل وعي الغذامي الناقد في لا وعي القصيبي الشاعر؛ ليكتشف وعيه المثقف بعد أن يقابل في جدول بين مقاطع من القصيدتين ما «يمثل أمامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبهاً لفتاته، وهي درة أخرجها غواص دارين البلدة القديمة في البحرين، وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء كما يربطها بقصيدة القصيبي وهذا هو الذي يعنينا هنا ولسوف أضع جدولاً متقابلاً بين القصيدتين لنتبين منه علاقات المداخلة النصوصية بين الشاعرين، ومن ثم نستكشف وجوه المفارقة»[103].

وسيكتفي الباحث بإيراد مقطع واحد من كلا القصيدتين ليستبين سبيل التناص بينهما، وبما يدلل على رؤى الغذامي فيهما.

الأعشى[104]

كـأنــهـا درةٌ زهـراءُ أخـرجَـهَـا

غـواصُ داريـنَ يـخشـى دونـهـا الـغـرقـا

حرصـا عـليـهـا لـو أن النفـس طـاوعـهـا

مـنـه الـضـمـيـرُ لـبـالَـي الـيـمُّ والـغـرقـا

فــي حــومِ لجُــةِ آذيٍّ لــه حــدبٌ
من رامها فارقته النفس فاعْتُلِقَا

القصيبي (105)

أيــا لــؤلــؤتــي الــســمــراء
شــراعــي المــوعــد الخــطــر
وبــحــري الجــمــر والــشــرر
وأيــامــي مــعــانــاة عــلــى الــشــطــآن
والخــلــجــان والإنــســان والأوزان تــنــتــشــر
غــــدا...
تــنــادي زورقــي الجــزر

ويشير الغذامي – قبل عقد المقارنات – «بشدة إلى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة (احتذاء) ولا هي علاقة مجاراة أو استيحاء. وربما قلنا (وقد نجزم) بأن القصيبي لا يعيي تجربة الأعشى أو يتمثلها، وهو يكتب قصيدته، وبكل تأكيد فإن نص الأعشى غائب عن إدراك القصيبي وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثل حالته الإبداعية، ومن ثم تمكّن من تصوير مسألته العاطفية تصويراً خياليا إبداعياً. وليست العلاقة بينهما إلا مداخلة نصوصية (Intertextuality) حسب مفهومها الاصطلاحي السيميولوجي والتشريحي»(106). ثم يتبع الغذامي كلامه هذا بنص شولز الذي سبقت الإشارة إليه عاليه ليدعم به قضية لا وعي الشاعر أحياناً في تداخل نصوصه مع غيره.

ويؤكد الغذامي بين يدي تحليله الواعي للقصيدتين وفق التناص

على تميز جانب اللاوعي الذي يمثل خفاءً يمنح الشاعر من خلال اللاوعي الجمعي – كما يمنح في الوقت نفسه وعي المؤول الناقد – القدرة على تمثل حالته الشعرية في خصوصيتها حتى وهي تتداخل مع غيرها، وهو فهم يتوافق مع فلسفة فكرة التناص، وأعني بها المحافظة على الخصوصية التي لا تجعل المتناص كالببغاء.

يقول الغذامي عن نص القصيبي في تداخله مع نص الأعشى: «ليست المسألة عملية واعية، ولا هي احتذاء ومجاراة وإنما هي أعمق من ذلك وأبلغ بما أنها فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لاشعورية، وفعل نصوصي وليست فعلاً بشرياً، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير، بل الحضور والفعل هو للنص وحده مع النصوص الأخرى السابقة عليه»[107].

وعن نص القصيبي في تداخله مع الأعشى يشير تحليل الغذامي إلى عملية البناء والهدم التي يمارسها نص القصيبي في دلالته وفق المفهوم التفكيكي – فيما أحسب –، «ونص القصيبي في هذه التمددات (الدلالية) يهشم دلالة الأعشى فيوسعها بعد أن تتحول موادها إلى نواة دلالية متولدة ومتحولة من داخل النص لتشبك الشعر بالأسطورة والواقع بالخيال والمجرد بالحسي فتحدث توتراً شعرياً مكتظاً بالدلالات، ومن هنا فإنه يحتوي نص الأعشى وينبسط من فوقه ليشمل ما هو أوسع منه مثلما تحررت اللؤلوة من قيود الدلالة المحصورة بالدرة التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه، فصارت درة الأعشى لؤلؤة القصيبي»[108].

* * *

وأما عن التناص الذي يتم بوعي فيمكن أن نتلمسه مع تحليل الغذامي التناصي لتداخل قصيدة الشاعر حمزة شحاتة «غادة بولاق» مع قصيدة الشريف الرضي «يا ظبية البان»، والتي يقدم الغذامي بين يدي

تحليلهما تناصياً بتعليق شولز عن المنهجية (السيميولوجية والتشريحية) وعن وعي الكاتب أو لا وعيه .وكأنه أصبح متكأ أميناً للغذامي حول منهجية التحليل وصحة سلامة الرؤى.

ويقدم الغذامي بوعي وحس الناقد الحريص على وعي المتلقي - بين يدي التحليل - لقضايا مهمة، وهو المدرك أن قصيدة شحاتة معارضة تتم بطريقة يلعب فيها الوعي دوراً مهما مع قصيدة الشريف الرضي، ويؤكد الغذامي أن «تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة ، وأنه أصبح آلة لتفريخ النصوص إن هذا هو أبعد صور الحقيقة عن الإبداع. والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق. فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث إنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق. والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع»(109).

ويفحص الغذامي بحذر وطموح دواعي التداخل بين القصيدتين ليكون مدخله سيميولوجياً يبحث عن إشارة/ علامة تهدي محفوظه إلى تلمس دواعي التداخل، هل هو الإحساس بقدرة المحفوظ؟ أم بإيقاع الوزن والقوافي؟ وحول هذا يقول الغذامي: «يكفي أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شحاتة (غادة بولاق)(110):

ألهمتِ والحبُّ وحياً يومَ لُقياكِ رسالةَ الحسنِ فاضتْ من محياكِ

حتى يبدأ في مخامرتنا حس غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل. حتى إذا مضينا نقرأ في القصيدة ونتلقى قوافيها واحدة بعد أخرى: عيناك/ رياك/ يرعاك/ الزاكي/ الحاكي أخذ هذا الإحساس يتضاعف ويتراقص في أعماقنا مستجيباً لرشاقة الوزن (البسيط) ونغمة القول الحجازي الرقيق، وجلب معه صوراً شعرية يجلب بعضها بعضاً. ويبدأ

شريط الذكريات ينساب في الذهن عارضاً ما عنده علينا. ونحن نحاول استكشاف الأمر»[111].

وأخيراً يقع الغذامي على ضالته السيميولوجية وهي القوافي؛ «ولا نجد عوناً كعون القوافي على جلب الماضي وإنعاشه فينا وهي التي ستكشف لنا أخيراً (مداخل هذه القصيدة: فهي مقفاة بكلمات تنتهي بروي الكاف المجرورة وعلى وزن (فعلن) والبيت على وزن البسيط، وهي غزل فيه هيام وتوله بالمعشوق. هذا كله موروث متمكن في النفس - وسواء قال الشاعر أو لم يقل - فهي مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضي:

يا ظبية البان ترعى في خمائله   **ليهنك اليوم أن القلب مرعاك**»[112]

ولا يترك الغذامي إحساسه وحده - وإن كان مهماً مع محفوظه للشريف - ليهديه إلى اكتشاف التداخل، وإنما يستعين بالناقد الأمريكي التفكيكي بلوم صاحب نظرية (قلق التأثير) الذي ربط كثير من المنظرين لقضية التناص بينها وبينه[113]، مستهدياً بلوحة التلقي عنده لإثبات التداخل بين قصيدتي شحاتة والشريف وهي ذات وجوه ستة مهمة[114]، تتلاقى حول تتبع فني ونفسي لإجراءات عملية التناص.

ثم يقف الغذامي أمام القصيدتين ثلاث وقفات منفصلة؛ الأولى مع جملة النداء، والثانية مع تداخل القوافي، والثالثة مع علاقة التشريح بين القصيدتين، ومع كل وقفة يضيف الغذامي إلى قضية التناص رؤى مثمرة في إنتاج دلالة النصين.

فمع الوقفة الأولى، يرصد الغذامي في تحليل بنائي أسلوبي يحصي جمل النداء (وعددها ست وعشرون جملة)، يستدعي ثماني عشرة منها تركيباً تاماً (وفق المنادى المضاف مثل: يا ظبية البان) تركيب الشريف،

في مقابل انفتاح للطاقة الإشارية لها عند شحاتة، ويحصرها الغذامي في مجالين، أحدهما عاطفي لحجازي مغترب والآخر نموذجي ويعني به «أن ظبية تحمل صورة من صور نموذج شحاتة النفسي... وذلك أن فيها من صفات حواء، ما قبل التفاحة. ولكن ظبية أيضاً اسم لامرأة تخرج قبل الدجال، تنذر المسلمين...، فكأنها حواء تشير إلى التفاحة حيث الخطر والسقوط، أو النجاة بالعزوف»[115].

وعلى هذا النحو يحلل الغذامي جملة النداء بما يثبت أن استدعاءات جمل النداء الست والعشرين لم تأت غفلاً من إيحاءاتها الروحانية والدينية، لينتهي الغذامي إلى نتيجة لإحصاءاته؛ تسهم أسلوبياً وتفكيكياً في إنتاج شعرية النص وفق هذه الوقفة، مفادها قوله: «هذا تمدد تشريحي لجملة الشريف يقترفه الشاعر الجديد، مقدماً بذلك تفسيره لنص سابق تداخل مباشرة مع نصه، واستفاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف، ومن قدرتها على الانفتاح والانشراح، مما ولد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جمل النداء الست والعشرين الواردة عند شحاتة، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه قمة التلاقي الشعري والتداخل النصي»[116].

ويلعب تداخل القوافي دوراً لا يقل أهمية عن جملة النداء، وفق تحليل سيميولوجي/ أسلوبي عند الغذامي لإثبات التداخل بطريقة علمية منضبطة وفق الإحصاء الاسلوبي والإشارة السيميولوجية، ذلك إذا عددنا مع الغذامي: «أن أقوى الإشارات وأقدرهن على المداخلة هي إشارات القوافي. ذلك لأن قوافي الشعر العربي محكمة البناء الصوتي، وأن للروي سلطاناً بالغاً في اختيار الكلمة. وإذا تضافر صوت الروي مع الوزن في تركيب القافية صوتاً وإيقاعاً فإن فرص المداخلة عندئذ ستكون عالية جداً. وهذا ما حدث بين الشريف الرضي وحمزة شحاتة، حيث اختار شحاتة

أربعة عشر قافية من بين ثماني عشرة قافية من الشريف الرضي، والمداخلة هنا لا تقتصر على قصيدة الرضي بل تتعداها إلى كل قصيدة كافية الروي، وينتهي بيتها بقافية على وزن عولن مثل (فاكِ) أو مفعولن مثل (نعماكِ). وهذا يدخل إلينا قصيدة ابن زيدون:

ما للمُدام تديرها عيناكِ فيميل في سكر الصبا عطفاكِ

وقصيدة أحمد شوقي في زحلة:

شيعت أحلامي بقلب باكِ ولمحت من طرق الملاح شباكي

وغيرهما مما يدخل في هذه الدائرة من شعر تستطيع قصيدة (غادة بولاق) استحضاره في ذهن القارئ لها »[117].

ويقدم الغذامي جدولاً إحصائياً بالقوافي التي تماثلت فيها قصيدة شحاتة مع القصائد الثلاث للشريف وابن زيدون وشوقي، ومن خلال فحصه الجدولي يتبين له كثرة توافق قوافي شحاتة مع الشريف الرضي، إذ بلغت عند شحاتة أربع عشرة من أصل ثماني عشرة عند الشريف .وهذه دلالة قوية جداً على حضور قصيدة الشريف الرضي في ذهن شحاتة، وعلى تداخلها مع الشاعر في إبداعه لقصيدته، «ويعزز ذلك توافقهما بالوزن (البسيط) وفق الجنس الشعري (الغزل العفيف) وفي نغمة الإيقاع الرقيق...»[118].

بينما يقل هذا التوافق مع قصيدتي ابن زيدون وشوقي إلى حد يضعف حضور القصيدة إلى ذهن شحاتة، ولا شك أن الإحصاء الأسلوبي هنا من الغذامي جاء دالاً ومدللاً على أن القوافي بوصفها إشارة سيميولوجية كانت صادقة على المستوى الفني والنفسي معاً لإثبات تداخل قصيدة شحاتة مع الشريف الرضي، وينتهي الغذامي إلى أن شحاتة

ينتقل من موقف (الاختيار) إلى موقف (التنافس) في سداسية بلوم السالفة[119].

ومع علاقة التشريح بين القصيدتين؛ يكتب الغذامي وهو يفككهما على دفتر التناص هوامش مهمة، لعل من أهمها أنه في علاقة التعالق النصي/ التناص؛ لا يكون النص الحاضر (نص شحاتة مثلاً) عالة على الغائب (نص الشريف مثلاً)، وإنما قد يضيف الحاضر إلى الغائب أضعافاً، «ذلك لأن القصيدة (المتأخرة) تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص. إننا نستكشف قصيدة الشريف الرضي من خلال قراءتنا لقصيدة شحاتة. فشحاتة إذاً سبب في استحضار الشريف الرضي، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها لأنها تهب قصيدة (يا ظبية البان) حياة جديدة ببعثها من النسيان. وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها. فهي امتداد لها وتطور لإشاراتها. وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة. فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم كأمامية لتلك، فيتداخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحد بينهما، ويجلب معه قصائد أخر مثل ما حدث لنا في اجتلاب قصيدتي ابن زيدون وشوقي»[120].

ومن الأدلة الملموسة تناصياً ونصياً على اختلاف الرؤى وفق المفهوم التفكيكي بين الشريف وشحاتة «أن الشريف دخل إلى قصيدته مباشرة في نداء ظبية، مؤسساً بذلك علاقة مباشرة بينه وبينها. لكن شحاتة لا يشعر بوجاهة هذا النهج، وهو يؤثر الدخول في حلم شاعري سابح يؤسس فيه فضاءً نفسياً وجمالياً لقصيدته ولمحبوبته. فيضع لذلك مقطعاً طويلاً من عشرة أبيات، قبل أن يبدأ في مناداة صاحبته»[121].

* * *

أحسب أن هذه لمحات سريعة حاولنا فيها اكتشاف رؤى د. الغذامي

عن مفهوم التناص أو كما يسميه (النصوص المتداخلة)، وذلك على مستوى النظرية والتطبيق، ولا نزعم أننا ناقشنا رؤاه جميعها على هذا المستوى ولكننا اكتفينا بالأمثلة الدالة حول رؤى واحد من أهم نقاد الحداثة العرب الذين كان لهم إسهامهم في إثراء المصطلح النقدي عامة، ليس التناص وحده، غير مغفل لدور التراث المستنير.

ثانياً: قراءة في رؤى محمد عبدالمطلب

قدم د. محمد عبد المطلب دراسات ورؤى مهمة مبثوثة في كتبه حول مصطلح التناص، كانت عنده جميعاً مشفوعةً بتحليل من يستشعر دائما قيمة المصطلح في تحقيق شعرية النص. والتي بدأ يتلمسها أول الأمر عند واحد من أهم النقاد في التراث والمعاصرة؛ وهو عبدالقاهر الجرجاني من خلال كتابيه المشهورين (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) ثم يواصل د. عبدالمطلب جهوده بتحليل تناصي لنماذج من شعراء الحداثة تكاد تشمل أكثر من اشتهروا منهم، وجاء في كل ما قدم بجهد أسس ذائقةً على مستوى التحليل تكشف هوية التناص رؤية وأداة.

* * *

في بحثه عن (التناص عند عبدالقاهر الجرجاني) يقدم لتعريف المصطلح بحثاً عن جذوره اللغوية، والتشابه الذي أثاره بين الدرسين الغربي والعربي، متكئاً على أعلام الغرب في بداية بحثه يعرِّف جهودهم للقارئ، شارحاً لمفاهيم ومؤديات التناص، ذاكراً بارت وكريستيفا وباري وباختين وأنجينو وتودوروف، وسنعرض لما قدمه مهماً بين يدي بحثه من قضايا ورؤى بعد هضمه وتمثله تناصاً مع أعلام الحداثة الغربيين.

فمما أثاره عبد المطلب مهماً «أن الحضور الأسطوري المكثف في النص الحداثي كان من أكبر الأسباب التي استدعت وجود نظرة تأملية

لإدراك عملية التداخل، حيث رأى (فراي) أن أوروبا الغربية خلال ما يقرب من ألفي عام قد عبرت عن التزاماتها من خلال مجموعة من الأساطير...»[122].

الأساطير إذاً كانت الباعث الأول على اكتشاف التداخل بين النصوص في رؤى عبد المطلب، الذي يطرح في تسلسل منطقي ما أدى به الإحساس بالتداخل إلى ما يمكن أن يشمر حيث البحث عن الإنتاجية التي يحاول أن يتلمس - وفق مفهومه لها - آثاراً لها في تراثنا النقدي، وذلك حين يقول: «فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة، في شكل خفي أحياناً، وجلي أحياناً أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويراً لما سبقه، ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، وهذا التصور كان له وجود لازم في الدرس النقدي العربي القديم أيضاً»[123].

ووفقاً لهذا الدور التفعيلي للإنتاجية يربط د. عبد المطلب بين استحضار الماضي ودورها في تفعيل عملية الإبداع أيضاً، حيث يكشف هذا الارتداد إما تماثلاً أو اختلافاً أو تناقضاً، وهذا هو في رأيي جوهر ثمرة الإنتاجية كما هو جوهر عملية التناص برمتها بوصف هذا هو الناتج الجمالي/ الدلالي في عملية التناص بناءً أو هدماً كما يرى التفكيكيون.

يمكن أن نتلمس كل هذا في رؤى عبدالمطلب الناصعة حين يقول: «فالارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، وهنا قد يحدث تماس - أو بالضرورة سوف يحدث تماس - يؤدي إلى تشكيلات داخلية، قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التخالف وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى به إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب

الشديد، والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضى أحياناً، والسخرية أحياناً، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) على نحو من الأنحاء»(124).

وبعد استقراء د. عبدالمطلب لرؤى نقاد الغرب مثل تودوروف وجينيت يخلص إلى قضية مهمة تحدثنا عنها من قبل كثيراً، وهي أن التناص يتم من المتناص بوعي أو بدون وعي، وهما ما يجعلهما عبد المطلب نمطي التناص الأساسيين، حين يقول: «وتكاد تنحصر أشكال التناص على هذا النحو في نمطين أساسيين، أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني مما يجعلنا في مواجهة تداخل كلا تداخل. أما الآخر فهو يعتمد الوعي والقصد؛ على معنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير - على نحو من الأنحاء - إلى نص آخر، بل وتكاد تحدده تحديداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص»(125).

ويحاول عبدالمطلب وفق هذه التصورات وغيرها كثير أن يفحص مصداقية رؤاها الحداثية جذوراً عند عبدالقاهر الجرجاني، من خلال كتابي الدلائل والأسرار. فيقع بوعي وإحساس الناقد المستوعب لفكر الجرجاني على نصوص تدخل في صميم وجوهر التناص، يكفي في عجالة يقتضيها منطق بحثنا أن نشير إلى بعضها؛ بما يكشف عن وعي عبد المطلب الناقد الحداثي المعاصر بعبد القاهر الناقد التراثي/ الحداثي القديم.

يقول عبدالقاهر في فصل: (في الاتفاق في الأخذ والسرقة - والاستمداد والاستعانة): «اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على الغرض، والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه

بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى، وأما وجه الدلالة على الغرض. فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته لـه الشجاعة والسخاء مثلاً، وذلك ينقسم أقساماً منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة كالتشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في البأس والجود، وبالبدر في الحسن والبهاء والإنارة والإشراق، ومنها ذكر هيآت تدل على الصفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن لـه الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلة الفكر»[126].

ويلتقط عبد المطلب من عبدالقاهر فكرة الاتفاق بين الشاعرين تواردا ويربطها في حصافة بفكرة التداخل/ التناص، ويحصرها في مستويين، أحدهما يتعلق بإطار المعنى الكلي بالوصف المباشر لممدوح بالشجاعة والسخاء أو لوصف الفرس بالسرعة، وهذا مستوى من التوارد والاتفاق لا مزية فيه لأنه يأتي على العموم، أما المستوى الثاني فهو مجال التميز لأنه كما يقول عبدالمطلب ينتج المعاني الثواني الكامنة تحت سطح المباشرة، حيث تنظم الصياغة وفق ما يبين عن وجه الغرض/ الشبه بطريق غير مباشرة (فنية) لهذا الوصف بطريقة بلاغية كالتشبيه يقوم على المجاز والخيال مباعدة بين الموصوف بالمباشرة شجاعاً إلى الموصوف بلاغة بالأسد... إلخ.

وعن هذا المستوى الثاني يقول عبدالمطلب: «وفي هذا المستوى يتم التعامل مع الأدوات البلاغية، وتوظيفها لإنتاج المعاني الثواني، فالتشبيه - مثلاً - لا يؤدي دوره الأول في نقل مواصفات المشبه به إلى المشبه، بل إنه يجاوز هذه المهمة إلى عملية (المبالغة)، واستخلاص أعمق الدلالات، فالتشبيه بالأسد، وبالبحر، وبالبدر، وبالشمس يعتمد على تغييب الناتج الأول المفاد من معانيها المعجمية، وإحضار الناتج الثاني المفاد من دلالتها الوظيفية»[127].

ويضيف عبد المطلب معتمداً على قراءة واعية لامتداد نص عبدالقاهر السابق، والذي يركز عليه عبدالمطلب قائلاً: «والرؤية الجرجانية لا ترى في المستوى الأول مدخلاً لمقولة (التناص) بالأخذ والاستمداد والاستعانة، فالطبيعة الإدراكية للناقد لا يمكنها وضع النصين على التوازي لملاحظة ما بينهما من تداخل، إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم النتاج الفني، أما النقد الذي لا يرتكز على حس فني دقيق، ويختطف الملاحظات من هنا ومن هناك، فإنه يسرع بمقولة (الأخذ) في هذا المستوى جرياً وراء المشاركة المطلقة»[128].

واعتماداً على حس فني دقيق ينقب عبدالمطلب في دلائل الإعجاز ليرصد أشكالاً أخرى من التداخل/ التناص أكثر عمقاً من علاقة التوافق والاستمداد السابقة، ليقع على علاقات أخر تناصية يرصدها عبدالقاهر، ومنها علاقة (الموازنة في المعنى).

يقول عبدالقاهر: «وقد أردت أن أكتب جملة من الشعر الذي أنت ترى الشاعرين فيه قد قالا في معنى واحد، وهو ينقسم قسمين: قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلاً وساذجاً، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب، وقسم أنت ترى أحد الشاعرين قد صنع وصور»[129].

وعن القسم الثاني - الذي سنكتفي بمعايشته هنا - يقول عبدالقاهر مكتفياً بالاستشهاد الشعري الدال دون تحليل: «ذكر ما أنت ترى فيه في كل واحد من البيتين صنعة وتصويراً وأستاذية على الجملة - فمن ذلك وهو من النادر قول لبيد:

واكْذب النفس إذا حدَّثْتَهَا إنَّ صدق النفسِ يزري بالأمَلْ

مع قول نافع بن لقيط:

وإذا صدقتَ النفس لم تترك لها أملاً ويأملُ ما اشتهى المكذوبُ(130)

وإذا كان عبدالقاهر الناقد القديم قد قدم المثال الدال معتمداً على حسه وذوقه، دون تحليل يكشف عن سر هذه الأستاذية، وهذا التفوق، وكأن هذا الدور ينتظر ناقداً معاصراً يملك الحس نفسه، ويزيد عليه تفعيل دفع المنظور النقدي القديم مع ما يملكه من حس فني سليم خطوات إلى الأمام من التوافق والندية، ليدخل منظومة التناص التي تأتي حكماً فصلاً في قضية الأستاذية التي أثارها عبدالقاهر، وهذا الدور كان قدر د. عبدالمطلب الذي يرصد هذه العلاقة الجديدة من التداخل بقوله: «ويتقدم الجرجاني لرصد أشكال (التداخل) أو (التناص) معتمداً على تحديده للمستويين اللذين عرضهما، وبداية يلحظ وجود إطارين كليين يستوعبان أشكال التناص. الإطار الأول: تتم فيه الغلبة للنص الحاضر على الغائب أو العكس. الإطار الثاني: يتوازى فيه النصان بحيث يظل لكل واحد منهما استقلاليته الفنية برغم وجود (تماس) دلالي أو شكلي بينهما»(131).

ومع الإطار الثاني يكشف عبدالمطلب بالتحليل التناصي عن جانب مهم من علاقات التداخل بين بيتي لبيد ونافع اللذين استشهد بهما الجرجاني، نرصد منه رؤيته حول فكرة التوازي في مقابل التناص، كما نلمح فيه بحس الناقد الواعي التقاء فكرة التعالي النصي التي قال بها جينيت مع فكرة الأستاذية التي قال بها عبدالقاهر، وفي هذا يقول عبد المطلب محللاً البيتين تناصياً: "ويمكن تصور التوازي الدلالي بين البيتين على النحو التالي:

لبيد:	**نافع:**
كذب النفس = بقاء الأمل	صدق النفس = ضياع الأمل
صدق النفس = ضياع الأمل	كذب النفس = بقاء الأمل

ويزداد التوازي إذا أدركنا وقوع كل بيت تحت سيطرة البناء الشرطي (إذا) بهوامشها الدلالية اليقينية، وإذا أدركنا أن عناصر تفجر المعنى تكاد تكون واحدة، وهي: الصدق - الكذب - النفس - الأمل. وبهذا يتحول التوازي إلى شكل من أشكال التناص الذي لا يلغي شخصية كل بيت على حدة، ويجعل بينهما ما يشبه (الحوار) التبادلي. والحوار هنا يتم على التعالي، على معنى أن كل بيت يحقق لنفسه شكلاً تركيبياً يحقق به قدراً من الخصوصية، أو على حد تعبير عبد القاهر قدراً من (الأستاذية) »[132].

في كتابه (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث) يتسع عبدالمطلب برؤاه التناصية وقد أسس لها وتأسس معها فكره الثاقب من خلال معايشته التراثية لما أورده واعياً عبد القاهر الجرجاني، فيسجل لنا هوامش أخر مهمة على دفتر التناص منها ما يتعلق بوعي المتناص وحسه اللاقط وما يجب أن يكون عليه ثقافة ودراية، وفي ذلك يقول: «إن الذي لا شك فيه أن الوعي بالخطاب يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه والتي أصبحت جزءاً من نسيجه. وهذا الوعي يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس التاريخي والحس الفني والحس الديني والحس الأسطوري حيث يتم الربط بين النص الحاضر والنص الغائب، ومدى الترابط أو التنافر بينهما، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر. ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه - في جانب كبير - من خارج ذاته»[133].

ويضع عبدالمطلب كلامه هذا تمهيداً لرؤى مهمة حول التناص، يأتي في مقدمتها حديثه البكر في أغلبه حول ما أسماه (بالتناص القرآني)،

ومما دار حوله في كتابه السابق قوله: «ولا شك أن الحس الديني بمخزونه من الخطاب القرآني والحديث النبوي كان وراء ظواهر (الاقتباس) التي ازدحم بها الخطاب الشعري الحديث على وجه العموم، بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة ثرية بمجموعة من القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج معانيهم. وقد يكون هذا الاتكاء الاقتباسي متجلياً من القراءة الأولى... وقد يحتاج رصد الاستدعاءات إلى نوع تأمل نتيجة لغياب الهوامش القرآنية كلية عن النص الحاضر... وقد يصل الاستدعاء إلى حد التنصيص»[134]. ويمثل عبدالمطلب لكلٍّ بنماذج شعرية دالة.

ويكتشف وعي عبدالمطلب وحسه الفني معاً مناطق في رؤى التناص بعيدة الغور، وهو يربط بينها وبين مقدرات شعرية النص حيث تميز ناتجه الجمالي، حين يصبح التناص واحداً من أقدار الشعرية، ويتنبه عبدالمطلب إلى المطبات والمزالق التي قد يقع فيها المتناص مع النصوص الدينية، وهو يقدم لرؤية - قد نحترز عليها - في نص لأمل دنقل، إذ يقول عبدالمطلب: «يجب إخراج الأعراف والتقاليد والأخلاق من منطقة الشعرية، لأن في مثل ذلك قيداً على الإبدع الذي يجب أن يتوسع لاستيعاب حركة الذهن بكل تناقضاتها. وبكل توافقاتها، لأن طبيعة الشعرية أن تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخييلية الخلاقة، لأن هذه الطاقة لها فاعليتها في إبداع فضاء النص الموازي للنص المنطوق، حيث تقوم بينهما علاقة جدلية تجمع بينهما على صعيد التلقي»[135].

إن الشعرية وفق هذا التصور لها منطقها الخاص الذي يتعالى على المتعارف والسائد حتى ولو كان أخلاقياً أو على مستوى الظاهر يصطدم في مفهومه - دون تأويل يقتضيه منطق الشعرية - مع معتقداتنا الدينية،

وإلا - على حد قول عبد المطلب - «فإن محاصرة الإبداع بهذه الأطر الخارجية يقتضي على الفور أن نخرج من دائرة الشعرية قول أمل دنقل:

....

من قال «لا» في وجه من قالوا «نعم»

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال «لا»: فلم يمت،

وظل روحاً أبدية الألم!

وفي تحليل يستبطن التأويل في واحدة من (مناورات الشعرية) يقول عبد المطلب عن الأبيات: «ذلك أن الإسقاط هنا واضح في استدعاء حوار الله مع الملائكة لكي يسجدوا لآدم، فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر، وقال (لا)، فليس له شيء من المجد في عصيان الله، والإسقاط هنا على الواقع في تحديد جوانب المعارضة في أي صورة من صورها، لكن يظل للدفقة الشعرية طبيعة الخروج الديني على نحو من الأنحاء وجاءت الطاقة التخيلية لتقدم الناتج الدلالي في إطار الواقع بعيداً عن الموروث الديني الذي يظل له حضوره الخفي في فضاء النص»(136).

صحيح أن باب التأويل بمنطق الشعرية يتسع لأن نحمِّل نص أمل دنقل بما يبتعد به عن دائرة التجديف خروجاً على نحو من الأنحاء على الدين، إذا عددنا أملاً يرى في الشيطان صورة من صور المعارضة لشتى أنواع الرضوخ سلبية وخنوعاً وضعفاً في وجه كل من يقول نعم؛ ولكني أرى أن للشعراء مندوحة تجعلهم يبتعدون عما يريبهم إلى ما لا يريبهم، إلا إذا كان منطق الشعرية يقتضي من التناص القرآني خفاءً تعاد بها إنتاجية معانيه بعد أن يكون قد فارق سياقه على نحو من الأنحاء كما يرى د. عبدالمطلب في موضع آخر من الكتاب، وهو يتحدث عن التناص

القرآني في شعر عفيفي مطر من خلال ديوانه (أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت).

وفي هذا يقول د. عبدالمطلب في حديث ناصع: «ووعي الدرس العربي القديم بظواهر التناص كان على درجة عالية من الحذر والدقة، ومن ثم أخذ الوعي طبيعة تحليلية تتنزل إلى صور التداخل في أدق عناصره ومن ثم تعددت - في هذا المجال - مجموعة من المصطلحات التناصية التي تحيط بالظاهرة جزئياً، ويهمنا هنا مصطلح (الاقتباس) الذي يمثل شكلاً تناصياً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محددة من خطابه الشعري بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي، وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد النقلي)، ومادام التناص دخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح - على نحو من الأنحاء - جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة»[137].

إن هذه الرؤية المتسعة والمستنيرة تفسح للنص الديني أن يقتبس الشعراء من نوره شريطة مفارقته لسياقه وليكن أسباب النزول في القرآن الكريم، لتدخل في بنية نص حاضر فتولد ما لا حصر له من الدلالات وتفك المحاذير - ما لم تصطدم مع ما يجعلها مجدفة في سياقها الجديد - عن إبداع الشعراء لأن يتهموا في دينهم بالدنيَّة، وهنا توسع للشعرية.

وبهذا النص المستنير الذي يقدمه د. عبد المطلب يمكن أن نحاور (بالاقتباس التناصي) وفق مفهومه المعاصر إذا ما اتصل بالنص الديني قرآناً وسنةً؛ مفهوم (الاقتباس) عند القدماء «وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله تعالى. والاقتباس من القرآن عندهم على ثلاثة أقسام: مقبول ومباح ومردود»[138].

وهذا التقسيم كما هو واضح وكما سنعرف بعد قليل ينطق بالقيود

على مفهوم تطرحه الشعرية للاقتباس القرآني وفق مفهوم التناص، ذلك لوعرفنا أنهم جعلوا المقبول «ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك، والمباح ما كان في الغزل والرسائل والقصص، والمردود ما كان على ضربين: أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه ونعوذ بالله ممن ينقله لنفسه.. والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل»[139].

ووفق هذا التصور الضيق استناداً إلى الضرب الآخر من القسم الأخير - باستثناء الضرب الأول تعالى الله عن ذلك - يصبح مردوداً اقتباس أمل دنقل من سورة العصر على نحو يفارق السورة في سياقها الديني إلى سياق ساخر معارض من واقعه المعيش، مع أن الاقتباس وفق انتقال السياق من ديني إلى سياسي ساخر قد يثري عن طريق الإسقاط بما يملكه الديني من قوة الصياغة والإيحاء، ما يعقد نوعاً من المفارقة الساخرة؛ بما يفجر ما لا حصر له من الدلالات دون المساس بقداسة السياق الأول.

وقد تنبه الغذامي وهو يتحدث عن دور تفسير الشعر بالشعر إلى قاعدة مهمة في تفسير القرآن وهي تفسير القرآن بالقرآن والتي من قواعدها كما يرى الشيخ السعدي ما ينقله عنه الغذامي قائلاً: «ومن قواعد الشيخ السعدي قوله: (العبرة بعموم الألفاظ لا بخصوص الأسباب)، وهذه هي القاعدة الثابتة عنده، ونحن إذا ما أخذنا بالمبدأ النصوصي الأساس وهو تفسير الشعر بالشعر مجاراة لمبدأ تفسير القرآن بالقرآن، ثم وقفنا عند هذه القاعدة التي تجعل شمولية النص فوق المناسبة والظروف وتغليب جانب الدلالة الكلية، فإننا نستطيع أن نحقق للنص وظيفته الإبداعية التي تجعله قولاً جماعياً، وليس تعبيراً ذاتياً أو إقليمياً أو ظرفياً»[140].

بهاتين الرؤيتين المستنيرتين من عبدالمطلب والغذامي؛ يمكن أن نعيد رؤية الاقتباس بمحاذيره ومحظوراته التي ضيقت الأفق وأفسدت الذائقة، لتتحرر من رقته الفكرية فيستوعبها التناص بمفهومه المستنير ضمن آفاقه الرحبة.

* * *

ومع ديوان (أنت واحدها...) لعفيفي مطر؛ يستشرف د. عبدالمطلب آفاق التناص القرآني وفق منهجية قرائية أسماها «القراءة الاسترجاعية» التي تتحرك بين نصين أو أكثر لترصد ظواهر التداخل النصي بينها. ذلك أن الديوان يدخل دائرة التناص على نحو شمولي وبخاصة دائرة (الاقتباس)، إذ سيطرت الصيغة القرآنية على الديوان سيطرة كاملة، أو لنقل إن الديوان امتصها على أنحاء مختلفة، سواء على مستوى المفردات أو على مستوى المركبات، فالديوان في مجمله محاولة لتعديل مسار اللغة الشعرية إلى البنى التراثية، ثم إسقاطها على الحاضر»[141].

ويواشج عبدالمطلب بين القراءة الاسترجاعية وهو يحلل تناصات مطر القرآنية، بمنهج أسلوبي إحصائي غاية في الدقة والانضباط والتدليل على دخول الديوان قولاً واحداً في دائرة التناص القرآني، «فالنظرة الإحصائية قد تساعد هنا على تجلية هذه الحقيقة، إذ تبلغ ظواهر الاقتباس مائة وسبع عشرة ظاهرة، فإذا كانت قصائد الديوان تبلغ ست عشرة قصيدة، فإن نسبة تردد الظاهرة في كل نص تبلغ سبع مرات تقريباً، وهي نسبة تردد مرتفعة»[142].

ولا يكتفي عبدالمطلب بإحصاء أسلوبي لظواهر الاقتباس بل شرع في توزيع هذه الظواهر وتسكينها في محاور، وراح يسجل ملاحظاته على كل محور وفق النسبة المئوية لتردد شكل الصياغة فيه، حيث وجد أن

«ظواهر التناص تتوزع في الديوان على عدة محاور، لكل منها دوره في إنتاج الدلالة، أو توجيهها وجهة معينة كما أنها من جانب آخر تأخذ أشكالاً مختلفة بحيث تتفاعل المحاور مع الأشكال فتعطي التناص طبيعة داخلية وخارجية في آن واحد. والتتبع الجزئي يكشف عن الإحصاء التالي: اقتباس تراكيب: أربع وخمسون مرة بنسبة 46٪ تقريباً، اقتباس مفردات: أربعون مرة بنسبة 34٪ تقريباً، اقتباس أكثر من آية واحدة إحدى عشرة مرة بنسبة 9٪ تقريباً، اقتباس آية كاملة سبع مرات بنسبة 6٪ قريباً، اقتباس خاصية قرآنية: خمس مرات بنسبة 4٪ تقريباً»[143].

ولا يأتي عبدالمطلب بهذا الإحصاء الأسلوبي غفلاً عما يفضي إليه كشفاً لناتجه الجمالي والدلالي (شعريته) والتي هي ضالة عبد المطلب الجمالية، فهو يكتشف في تحليل إحصائي لماح أن «المحور الخامس والأخير (مثلاً) تأتي أهميته من طبيعته الإشارية الشمولية، إذ إنها لا تشير إلى آية بعينها، أو إلى آيات بعينها إنما الإحالة فيها تتم على الكتاب الكريم في جملته، فلو أننا أخذنا المشار إليه في الاعتبار، لتفوق المحور الأخير كمياً»[144].

ولا شك أنها ملاحظة سيميولوجية دقيقة، ونلمح دقتها فيما ساقه عبدالمطلب من شعر مطر، حين يقول عبدالمطلب: «وفي هذا السياق يردد الديوان مفردات (التلاوة) و(الآية) و(الفاتحة) فيقول الشاعر في (زجر الطير):

وبدأ الشاعر يزجر الطيرَ، ويتلو صدحةَ المطر
ويتقلب في الآفاقِ ويسيح في الأرضِ[145]

فلفظ (التلاوة) من الدوال التي تحيل إلى النص القرآني وإن استعملت لغير القرآن، لكن يرشح الإحالة التداخل النصي في السطر التالي عليها حيث إن قراءة السطر تستحضر قوله تعالى: **﴿فسيحوا في**

الأرض أربعة أشهر﴾[146]. ولفظ ا(الآية) أيضاً من ألفاظ الإحالة القرآنية، ولا ينفي هذا أنها قد تحيل إلى القرآن وغيره، لكن الاستدعاء الأول - غالباً - ما يشير إلى الكتاب الكريم»[147].

وتتسع رؤى عبدالمطلب التناصية في كتابه (مناورات الشعرية) مع كل تحليل يستبطن فيه نصاً جديداً. ولعل من أهم الرؤى التي يقدمها الكتاب - إلى جانب التحليل الجمالي - تلك الأبعاد النفسية التي تسيطر على المتناص بالنقض والمخالفة. يقول عبدالمطلب: «ومن الملاحظ أن انفتاح الخطاب الحاضر قد يكون تعبيراً عن قلق إبداعي في ظل سيطرة الخطاب التراثي أو الحديث، وهو ما يحاول الخطاب الحاضر الإفلات منه والخروج من سيطرته لتأكيد شرعية نضجه واكتماله وجدارته باستقلالية تخرجه من السيطرة الأبوية في مجملها، سواء أكانت أبوية إبداعية أم غير إبداعية»[148].

يقول حسن طلب معلناً هذه الاستقلالية التي تتعالى على الموروث:

وإلا فدلوني

أيها الشعراء النحارير

على جيمية محترمة

في الشعر العربي كله

من (الأفوه الأودي)

إلى (الأفوه الطهطاوي)

باستثناء جيميتين اثنتين أولاهما جيمية (ابن الرومي):

(أمامك فانظرْ أيَّ نهجيك تنهجُ)

والثانية جيمية (ابن الفارض):

(لا خير في الحبِّ إنْ أبقى على المهجِ)[149]

ليس القلق الإبداعي على المستوى السايكولوجي وحده هو المسيطر هنا، إثباتاً من الشاعر المعاصر لقدرته على تحدي موروثه والإفلات من شباكه لإقرار قدرات خاصة فنياً من الشاعر يتحدى فيها أبوة التراث، ولكن القصيدة يسيطر عليها - إلى جانب التعالي المفرغ حتى من شعرية الشعر - روح نثرية باردة الجوهر يقابلها - في تناقض - نبرة خطابية متشنجة. وليس أبلغ في توظيف هذه الزفرة التي يسميها د. عبد المطلب الدفقة، من قوله في تعليقه النقدي الصائب: «ويلاحظ أن الاستدعاء هنا يقوم على الندية التي يعيشها الخطاب الحاضر مع الخطاب الموروث إعلاناً عن شرعية الوجود والاستقلال، ولكن الشرعية قد أعطت لنفسها قدراً كبيراً من التعالي الذي يكاد يهمل - عامداً - كثيراً من إبداعات الخطاب القديم الذي اتكأ على (الجيم) في إنتاجية إيقاعيته الشعرية، فليست هناك جيميتان محترمتان فقط في الموروث الشعري، بل إن الجيميات كثيرات ولها احترامها الإبداعي ومن الممكن أن نرصد كماً وفيراً منها، لكن يكفينا أن نتذكر جيمية أبي دؤاد.. ومنها للبحتري وابن المعتز وزياد الأعجم وغيرهم من فحول العربية، وأنا أدرك وعي حسن طلب بكل هؤلاء، وبجيمياتهم. لكن (الندية) مع التراث هي التي حاولت أن تختصره في شاعرين أثيرين عنده»[150].

ومن غير شك أن تعليق عبد المطلب يمثل ما يمارسه وعي المتلقي/ الناقد المكمل لدور الشاعر، كما كان ذلك دأبه في كثير من تحليلاته التناصية، التي أضافت للمصطلح قيمة على مستوى النظرية والتطبيق.

مصادر ومراجع وهوامش البحث

1) رولان بارت: «نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب «آفاق التناصية.. المفهوم والمنظور»، ترجمة د. محمد خير البقاعي، 30، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988م.

2) نفسه: 30، 31.

3) رولان بارت: «لذة النص»، 26، ترجمة د. محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 1998م.

4) نفسه، الصفحة نفسها.

5) نفسه، 27.

6) نفسه، 35.

7) بارت: «نظرية النص»، 51، ضمن مرجع سابق.

8) «لذة النص»، 65، وانظر «نظرية النص»، 43، ضمن «آفاق التناصية» مرجع سابق.

9) ولعل بارت يشير «بالجسد الحقيقي» – الذي يستعمله العرب وصفاً للنص – إلى وصف الحاتمي القائل: «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل عنه فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب؛ غادر بالجسم عاهة تتخوَّن محاسنه، وتعفِّي معالم جماله». انظر: الحاتمي، «حلية المحاضرة في صناعة الشعر»، تحقيق د. جعفر الكيالي – وزارة الثقافة والإعلام – العراق – دار الرشيد للنشر – 1979م.

10) «لذة النص»، 27.

11) «نظرية النص»، 37، ضمن «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

12) نفسه، 38.

13) نفسه 39.

14) رولان بارت: «من العمل إلى النص»، بحث مترجم ضمن كتاب «آفاق التناصية .. المفهوم والمنظور»، مرجع سابق، ص 20.

15) «نظرية النص»، 42، ضمن مرجع سابق.

16) نفسه: 42، 43.

17) «لذة النص»، 43.

18) مارك أنجينو، «التناصية.. بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره»، 79، ضمن كتاب «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

19) نفسه، 63.

20) نفسه، 64.

21) نفسه، 67.

22) نفسه، 69.

23) نفسه، الصفحة نفسها.

24) نفسه، 66.

25) نفسه، الصفحة نفسها.

26) نفسه، 75.

27) نفسه، 76.

28) نفسه، الصفحة نفسها.

29) نفسه، الصفحة نفسها.

30) نفسه، 80.

31) نفسه، 83.

32) جيرار جينيت: «طروس.. الأدب على الأدب»، 131، 132، ضمن كتاب «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

33) نفسه، 132.

34) نفسه، هامش 131، 132.

35) نفسه، 132.

36) نفسه، 132، 133.

37) نفسه، 135.

38) نفسه 137.

39) نفسه، الصفحة نفسها.

40) نفسه، 138.

41) فاطمة قنديل: «التناص في شعر السبعينات»، 94، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية 1999م.

42) «طروس.. الأدب على الأدب»، 139، ضمن مرجع سابق.

43) نفسه، هامش ص 146.

44) نفسه، الصفحة نفسها.

45) «التناص في شعر السبعينات»: 94، 95.

46) محمد أبو الحسن المظفر الحاتمي: «حلية المحاضرة.. في صناعة الشعر»، 28/2 دار الرشيد للنشر ـ العراق ـ 1979م.

47) نفسه، 28/2.

48) ليون سمفيل: «التناصية»، 117، ضمن كتاب «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

49) «حلية المحاضرة»: 28/2.

50) «ديوان عبد الرحمن شكري»، 411/5 (مقدمة الجزء الخامس)، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة 2000م.

51) «حلية المحاضرة»، 61/2.

52) نفسه، 73/2.

53) «التناصية»، 98 ضمن «آفاق التناصية»، مرجع سابق.

54) مارك أنجينو: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»، 99، ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد»" - ترجمة وتقديم أحمد المديني - دار الشئون الثقافية - بغداد - سلسلة المائة كتاب - ط 1 - 1987م.

55) نفسه، الصفحة نفسها.

56) د. عبدالملك مرتاض: «فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص»، 71 ـ مجلة «**علامات في النقد**» ـ النادي الأدبي بجدة ـ ج 1 مج 1، ذو القعدة 1411هـ، مايو 1991م.

57) نفسه، الصفحة نفسها.

58) نفسه، 73.

59) نفسه، 74:78.

60) نفسه، 78.

61) نفسه، 84.

62) نفسه، 86.

63) نفسه، 87.

64) د. عبدالله التطاوي، «المعارضات الشعرية.. أنماط وتجارب»، 191، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - 1998م .

65) نفسه: 191، 192.

66) نفسه، 193.

67) د. محمد مفتاح، «تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص»، 121، المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 3 - 1992م.

68) نفسه، 121، 122.

69) نفسه، 123.

70) نفسه 124، 125.

71) نفسه: 129، 130.

72) نفسه، 131.

73) محمود جابر عباس، «استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث»، 263 - مجلة «**علامات في النقد**»، النادي الأدبي بجدة، مج/ 12ج 26، شوال 1423هـ، 2003م.

74) حميد لحمداني: «التناص وإنتاجية المعنى»، 73 - مجلة «**علامات في النقد**» - النادي الأدبي بجدة - مج 10 ج 40 - ربيع الآخر 1422هـ.

75) نفسه، 74.

76) د. عبدالله الغذامي، مقدمة كتاب «لذة النص»، 6، مرجع سابق.

77) «لذة النص»، 56.

78) انظر نص الحاتمي كاملاً في هامش رقم (9).

79) د. عبدالله الغذامي: «ثقافة الأسئلة.. مقالات في النقد والنظرية» ـ النادي الأدبي بجدة ـ ط 1 ـ 1412هـ ـ 1992م.

80) د. عبدالله الغذامي: «الخطيئة والتكفير.. من البنيوية إلى التشريحية»، 35 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط 4 ـ 1998م.

81) «ثقافة الأسئلة»: 101، 102.

82) نفسه، 102.

83) نفسه، 109.

84) نفسه، 107:104.

85) نفسه، 107.

86) يترجم الغذامي المصطلح (Deconstruction) بالتشريحية، وأنا أفضل ترجمته بالتفكيكية وفق التصور الهندسي لا الطبي كما ذهب الغذامي، لأن ما يفكك - هندسياً - يسهل تركيبه، بينما مصطلح التشريحية فيه قسوة لأن ما يشرح يصعب التئامه.

87) السابق، 180.

88) نفسه، 111.

89) نفسه، 112، 112.

90) نفسه، 113.

91) نفسه، 114.

92) نفسه، 114، 115.

93) نفسه، 116.

94) نفسه، 117.

95) نفسه، 120:119.

96) «الخطيئة والتكفير»، 55.

97) نفسه، 57.

98) نفسه، 65.

99) نفسه، 92.

100) وعن مفهومها يورد الحاتمي قوله: «أخبرنا أبو عمر عن ثعلب عن أبي نصر عن الأصمعي قال: قلت لأبي عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ ؟ لم يلقَ أحدٌ منهما صاحبه، ولا سمع بشعره فقال لي: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها»، انظر (حلية المحاضرة)، 45/2.

101) «الخطيئة والتكفير»، 145.

102) نفسه: 324، 325.

103) «ثقافة الأسئلة»، 141.

104) نص القصيدة منشور بديوانه شرح د. محمد حسين، 367 ـ بدون دار نشر، 1950م.

105) القصيدة كاملة منشورة بجريدة الرياض السعودية ـ عدد (5361) الجمعة 1403/5/5هـ ـ 1983/2/18م.

106) «ثقافة الأسئلة»، 143.

107) نفسه، 144.

108) نفسه، 146.

109) «الخطيئة والتكفير»، 327، 328.

110) القصيدتان كاملتان أثبتهما الغذامي موثقتين في آخر كتابه الخطيئة والتكفير، 352:347.

111) نفسه: 329، 330.

112) نفسه، 320.

113) انظر دراسة جيرار جينيت (طروس)، 135، مرجع سابق.

114) الخطيئة والتكفير: 330، 331.

115) نفسه، 335.

116) نفسه، 336.

117) نفسه، 337.

118) نفسه، 339.

119) نفسه، 342.

120) نفسه، 342، 343.

121) نفسه، 344.

122) د. محمد عبدالمطلب: «التناص عند عبد القاهر الجرجاني»، 54، مجلة «**علامات في النقد**»، ج 3، مج 1 ـ النادي الأدبي بجدة ـ 1412هـ ـ 1992م.

123) نفسه، الصفحة نفسها.

124) نفسه، 55.

125) نفسه، 63.

126) عبدالقاهر الجرجاني: «أسرار البلاغة في علم البيان»، 293 - تصحيح السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت 1402هـ - 1982م.

127) التناص عند عبد القاهر الجرجاني، 76.

128) نفسه، الصفحة نفسها.

129) عبد القاهر الجرجاني: «دلائل الإعجاز»، 489، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر - مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1984م.

130) نفسه، 500.

131) «التناص عند عبد القاهر الجرجاني»، 82.

132) نفسه، 84.

133) د. محمد عبدالمطلب: «قراءات أسلوبية في شعرنا الحديث»، 15- الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1995م.

134) نفسه، 17:15.

135) نفسه، 26.

136) نفسه، الصفحة نفسها.

137) نفسه، 163.

138) د. بدوي طبانة: «السرقات الأدبية.. دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها»، 163ـ مكتبة الأنجلو المصرية - ط 2 - 1389هـ ـ 1969م.

139) نفسه، 163، 164.

140) «ثقافة الأسئلة»: 122.

141) «قراءات أسلوبية»، 8.

142) نفسه، 164.

143) نفسه، 164.

144) نفسه: 165، 166.

145) محمد عفيفي مطر: «ديوان أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت»، 66 - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ط 1 - 1986م.

146) سورة التوبة، الآية (2).

147) «قراءات أسلوبية»، 175.

148) د. محمد عبد المطلب: «مناورات الشعرية»، 51 - دار الشروق - مصر - ط 2 - 1417هـ - 1996م.

149) حسن طلب، «ديوان آية جيم»، 34 - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1991م.

150) «مناورات الشعرية»، 52.

* * *

أليست الكلمة لونا ؟ واللون، كلمة؟

إذاً، عندما تتلاقى تحولات الكلمة واللون، ألا نكون قارئين لصمت اللوحة التي غدت قصيدة؟ لكلام القصيدة التي تشكلت لوحة؟

ولا تكتفي العناصر بهذا اللقاء لأنها تظل نازحة نحو إيقاعات أخرى للروح المكتوبة والقارئة حيث البنية اللغوية للأنساق تصبح أقرب بما فيها من حالات وإحالات وحضورات للذت والطبيعة.

هل استطاعت الشاعرة والفنانة التشكيلية (ميسون صقر) أن تتقارب مع هذه الاحتمالات؟ كيف؟ وإلى أيّ فضاء؟

ربما، ستجيبنا عن الأسئلة وأكثر مجموعة (رجل مجنون لا يحبني) التي تتصدر غلافها لوحة للشاعرة معنونة بـ (الآخر في عتمته) المبنية بتلوينات ذات إيقاع مونولوغي ينساب عن طريق الخلفية الزرقاء المنقسمة إلى ثلاث دلالات: (البحر/ السماء/ الحلم) والمعاكسة للمونولوغ المتسرب إليها بطريقة تعتمد على العلامات اللونية المتواجدة في الشخصيتين الرئيستين للوحة (الذكر/ الأنثى) بدالات صفراء، وترابية تتدرج حتى الحمرة. وتشترك هذه (العلامات - الدالات) بسواد يشوبها ولا تخلو منه الشخصيتان المنزاحتان عن ملامحهما التقليدية إلى كتلتين لهما رأس صقر ممزوج برأس انسان. تقف الشخصيتان وجها لوجه تاركتين لعينيهما المقول الذي لا يُقرأ إلا من خلال بقية الأعضاء الجسدية المتداخلة مع ما يجرى في الأعماق. وما كثرة الصفرة في جوانية الذكر إلاّ دليل على اليباس والغيرة والتصلب والتشنج، بينما الترابي المضمخ بحمرة صلصالية

يملأ الأنثي المرتجة مع سواد يتحرك بين الصدر والرأس ليحيلنا إلى الخصب المنعكس كحلم يختزن الديالوغ اللامرئي المتجسد بمونولوغ آخر مرسوم في يسار اللوحة العلوى حيث تظهر الأنثى بذات الألوان مع فارق في الحجم، تتطاول وتغدو العنصر الأساسي في نص المنتوج، وتبدو كإنسان يتأبط الشبح الأصفر للذكر الذى تضاءل، متجهة به إلى اللحظة المفتوحة من اللوحة والحلم وذلك بعدما تدير ظهرها وتخوض في الزرقة التي ظلّ حضورها في اللوحة مشحوناً بنافذة بيضاء تعلو الشخصيتين لحظة لقائهما الأول (الظاهرتين في وسط النصف السفلي من اللوحة). وحينما يتلصص القارئ من النافذة المكحّلة بالزرقة، سينتبه إلى أوراق شجرة نخيل هي الأخرى امتصّت شيئاً من مونولوغ الشخصيتين وحولته إلى أخضر غامق وترابي محمر وصفرة تتساقط على (الذكر) الذي تقف خلفه الصفرة أيضاً مثل جدار كاتم للصوت، ويعيد - في نفس الوقت - الصدى المونولوغي لأعماقه. أيضاً، في اللوحة، ثمة تقسيم مكاني لامرئي:

(1) إيقاع الواقع التجسد بالشخصيتين الواقفتين على أرضية اللوحة والعاكس لعدم انسجام بين الحبيبين تراه معنا الشجرة المتربصة خلف الأنثي والمتشكلة كضربات لونية يتوازى فيها الأسود مع الأخضر المتقاطعين مع بقع صغيرة من الزرقة والصفرة.

(2) إيقاع الحلم وتمثله عناصر اللوحة في قسمها العلوى الذاهب مع حركة الأنثي المتأبطة لظل الآخر الأصفر المحدد بخطوط سوداء.

وتظل النافذة تصل بين العالمين كما تصل بين الجواني والبراني حيث الذاتموضوعي يملأ اللوحة كتلة وفراغاً تاركاً تشكيليته بين الواقعية والواقعية السحرية المشوبة بالسريلة.

قد تكون اللوحة اختزلت عنوان المجموعة والقصيدة الرئيسة فيها (رجل مجنون لا يحبني) وربما، أيضاً عكست شيئاً دلالياً ما كامناً في

النصوص الأخرى من المجموعة التي اتسمت بإيقاعات حياتية وكتابية متنوعة تراوحت بين العادي والقصصي وبين شعرية التفاصيل الصغيرة وبين شعرية الشفافية المعتمدة على إنجاز فضاء دلالي ينزح ليتألق خارج الفيزيقي، موسعاً أنساقه الداخلية واحتمالات الانفتاح على نفسه وعلى الأبعاد الأخرى.

(1) - قصيدة المشهد الشعرى:

تنبني بعض النصوص بهيئة المشهدية السينمائية المتساردة المتحركة بين لحظتها الآنية ولحظتها العائدة الى الوراء لتنتشل منها ما توحي به الذاكرة ثم لتركّبه بحواس تتنامى مع الحلم قليلاً.. وفي هذه النصوص تكون لحظة الكتابة متشكلة من (الآن + الذاكرة) كخلفية أساسية تتحرك فيها ظلال الحلم والحواس المشكلة لإضاءة تتدرج في تكويناتها المتحولة من عادي إلى شعري يعتمد أحياناً على توازيات الدال والدلالة، أي على المباشرة والتسجيل والتفاصيل الصغيرة المهملة والرئيسة، كما يعتمد أحياناً على تمويج الدلالات لتنجز منسوباً من الدلالة الفائضة البسيطة أو المكثفة وذلك حين تتناسق الكلمات لتشكل (لوحة) تتناصر فيها العلائق كألوان للعواطف وما يجول في ذات الشاعرة من رؤية ورؤيا وموقف.

أما الثيمة العامة التي تمتص الشكل الفني فهي تلك التقلبات الجوانية المنعكسة على المستويات الحياتية من (حب) و(موت) و(فراق) و(تأملات سوسيوسيكولوجية) تتوزع في (بؤرة الأنا) بيئة (الأنا) + (الأنا الأخرى).

(1-3) قصيدة التقنية السينمائية:

وتحكم عناصر البناء المشهدية المرتكزة على حاسة البصر الذاكرتية

التي لا تخلو من الزمن والمكان والحلم المشتبكة مع حاسة البصر المراقبة لتوقعات حركة الأشياء، وعلاقاتها كما في هذه القصائد: (كي أفتح لك السر ص (167)/ نامي قليلاً ص (170)/ بلا لسان ص (173)/ ربما يسمعه ... ص (176)/ دون ذراع واحدة ص (87)/ القدم العاطلة ص (98)/ الكلمات الذهبية ص (100)/ خيال ظل ص (109)/ صياح الوجع ص (114)/ مصارع الثيران ص (121)/ ما من ذهب في الأشجار ص (131)/ لا أجد حارساً لخوفي ص (294)/ إلخ)..

وأحياناً يبرز عنوانان منفصلان ولكن أحدهما يكمل الآخر مثلاً (حقنة في الوريد ص (76) و(لم تنتظر ص (79)) وذلك من حيث (الأنا الهاذية) الواردة بضميرين متضادين قادرين على الاكتمال (الأنا المذكرة) في (حقنة في الوريد) و(الأنا المؤنثة) في (لم تنتظر) أمّا العنصر الجامع للتضاد فهو (أنا الشاعرة) المتوارية خلف الأنوين المجسدين بإيحاء ما للدواخل المتوزعة على (الانتظار) كعنصر مشترك يشكل الفضاء الأساسي لوجدانات تتراكم في عنصر الحركة الزمني المتمثل هنا بـ (الحلم) الذي لم يفق صاحبه إلاّ ولحيته طويلة وقد شاب انتظاره ولم يرها قرب سريره الأبيض، فيرتد الرجع بصدع انعكاسي ذي دلالات صوتية: (صرخ) لا تخفت إلاّ في الجملة الأخيرة: (ثم نام طويلاً بحقنة في الوريد). وذات الحالة الهذيانية تتداعى في (لم تنتظر) لكنها الأنثى التي لم تعد طيفاً، ولا تجاور منطقة الحلم إلاّ من خلال الموت، هذا أولاً. أما ثانياً فإن مجاورة الحلم تتم عن طريق (الأنا الأخرى) المتمظهرة بعلائق هذه الجمل: (كان واثقاً من عودتها/ ليمسك بيديها لحظة الموت/ ليخبرها بهلعه وحبه). إن لحظة الإخبار تأخرت عن الإيصال إلى (الأنا الهاذية) وبالطبع هي وصلت إلى القارئ الذي سيجد اسم (حالة الهذيان) دون أن يجد (هذيان تلك الأنا) وربما كان النص كذلك ليترك للقارئ الانفتاح على الحالة المستقرة في بداية النص ونهايته (لكنها هربت في الهذيان) ولا أعرف لماذا لم ينته

المكتوب عند هذه الجملة بل رغب بإضافة جملة أخرى لتكون الختام: (آه كم هي أنانية جداً) التي لم أر لها مبرراً شعرياً، وربما يراها غيرى نهاية مدهشة لأنها وضعت (أنانية) الأنا الذاهبة في الهذيان موضع المفارقة.. أقول: ربما..

وتقترب قصيدة (دون ولع كبير/ص (73)) من المشهدية السيناريوهاتية التي تبدأ بايقاع بطيء تحضر فيه (الرغبة) كمفاعل لـ(الإطاحة بالعالم) لا تلبث أن تستبدل أبعادها بـ (الملاهي) وكيفية حياة الناس فيها ثم، تستدرج (الأنا) المشهد مع عودتها إلى البيت كما يوحي السياق لتدخل في الشعرية منشئة فضاءً حركياً تنزاح عنه المألوفات:

أنام دون ولع كبير

باصطياد أحلام لا تلائمني

أبحث في يدى عن عشبة صغيرة تنبت

بمحاذاة جدار مهدم

أدخل بيتاً

كأنني سكنته منذ ولدت.

وتحت الملاءة

سأمتلك حرية لن يراني معها أحد.

تنجز هذه الجمل شعريتها عن طريق تركيب علائق العناصر التالية: (الأحلام/ العشبة النابتة من اليد/ الذاكرة المكانية = بيتاً سكنته منذ ولدت/ الرحم والحرية) ومن امتزاج الذاكرة مع الحلم مع المخيلة ترتفع الدرامية إلى هدفها = الحرية المفقودة من العالم بسبب العالم الذى أناب عنها (الخوف) كما تؤكد ذلك الجملة الختامية التي جاءت تفسيرية شرحية

أثرت سلباً على شعرية النص: (لذا نستطيع أن نتعانق دون خوف أيتها الحرية/ ص (75).. ماذا لو أن الشاعرة استبدلت (لذا) بـ (فهل)..؟..

من احتمال قرائي آخر، نلاحظ أن مشهدية (مصارع الشيران/ ص (121)) انبنت على حوارية ديالوغية تتحول فيها (أنت) إلى (قلتَ) وتظل (الأنا المتكلمة) السلطة المهيمنة على المقول المتمشهد كـ (موت) يغزو الطرفين (المصارع) المضرج بدمه بسبب (الثور) المضرج بدوره بـ(السيوف). بينما تحقق (الأيام التي تضيع - ص 182) شعريتها من خلال الحوارية المونولوغية الموجهة إلى (مخاطب) بطريقة الديالوغ القائم على طرف واحد: (ضمير المتكلم) الذي يبث المحاورة عن طريق (الرسالة = النص) إلى مخاطب مكنون في الذاكرة والنص، إلى مخاطب محتمل = القارئ. وتتعالق مداليل الاستفهام (لماذا أعيش حياتك) مع مداليل الذات الأخرى: (القسوة/ الرهبة/ الشبح/ الظل) تعالقاً ينجز روابط المعنى عبر درامية (الزمن): (اللحظة الماضية) المتسربة إلى (اللحظة الحاضرة) والفاعلة فيها وفي النسيج النسقي من خلال (صور) تبوح وأخرى تتشكل مع الذات والكون: (أنت مجرد تراب/ وأنا لم يسير على الماضي- ص(182)/ (لم أقو على اختراع ذات من الحاضر/ كي أحارب ظلك/ إذن لماذا أعيش حياتك الآن؟- ص(183) كما تتصارع (الصورة الكلية = النص) مع (الصور الجزئية) لتمنح حضور (الذات) صدى إرجاعياً باحثاً عن (أناه) في (أنا الأب الغائب) و(أنا الأب الحاضر) في الذاكرة والدم والمعاناة المتبعثرة كـ (فناء) من أجل (الجود) بطريقة مختلفة:

وتعرف أنك قادر على اصابتي
وأن جميع البشر يقتاتون على فناء أجسادهم
كذرات تتشكل مرات عدة في الوجود

وأنك تقذف قسوتك

كي أصاب بها

ولا تخشى عذابي

ليس للندم أذاً

إنما للحب

أنسج من تجاربك أباً بديلاً

وأحبه.

تحضر (الذات) كـ (زمن) و(حضور فيزيقي) و(حضور منفتح) يقبل (التشكل) ضمن تحولات (الحياة) المتأرجحة داخل (حيز المعاناة) بين الواقع والمرغوب (به) أو (فيه) من تكوينات (الذات الأخرى) = (الأب) الذى ترسمه بنية الجملة الأخيرة كـ (ملامح) تنفصل عن حيزها الواقعي لتكون (جزءاً) من (الأنا) التي تستكملها كإنجاز مبدوء بالأب ولا ينتهي إلاّ بـ (الأنا) وقضائها العاطفي (أنسج من تجاربك أباً بديلاً وأحبه).

وتصل الحركية الممسرحة ببعدها السينمائي إلى ذروة الشعرية في مشهدية القصيدة المعنونة بـ (ربما يسمعه ..../ ص (176). التي تنساب ببساطة دلالية تصف الفَلاّحة والمحراث وبذار القمح ولا تلبث أن تنسرد العناصر والتراكيب مع وجود الرجل المزيف المختبئ بقناع (الناسك) الذى يعتدي على الفلاحة مراراً ويجرب التطهر. ولا ترتفع الشيمة الدرامية للفنية إلا مع بروز شبكة الأصوات المؤلفة من (صوت ..../ صوت الناي/ صوت الذات الشاعرة المركب من صوت صورة القمر والمقبرة وآثار التحنيط العائد بالمرأة إلى زمنها الفرعوني الخرافي/ صوت الدلتا/ صوت الجبل/ الغناء/ صوت الشك):

صوت .... يعلو به

صوت الناي يخفت

يجلس منتظراً

.... حتى الليل

ويعود مرتجفاً

سيظهر القمر مستديراً

ربما يسمعه ... ويكلمه

وربما تسقطين بخنجر في غمد خياناته

ترسم الكلمات طقوس الأصوات بين العالم الخارجي المحيط وبين العالم الداخلي للإنسان المرموز له هنا بـ (الناسك) راصدة سلوكاته الجوانية والمنعكسة على الطبيعة وعلى (الفلاحة) وعلى الذي قد يسمعه وقد لا يسمعه، وتتحدد زمنية العلائق بين الأفعال بإشارة هي (استدارة القمر) = (منتصف الشهر) كما تتحدد المكانية بين أراضي القمح والذرة والجبل الذى (يتعبد) فيه الناسك.. وتضيء (سين المستقبل) الحركة الجمالية لبنية الصوت المركب ولبنية الفونيمات الزمانية والعلائقية للنسق (سيظهر) والتي تتحرك في مدارها احتمالات منفتحة على الشك والتوقع قامت بتأديتها وظيفياً كلمة (ربما) الموجهة في اتجاهين:

(1) اتجاه (ربما يسمعه ويكلمه).

(2) اتجاه الأنثى المخاطبة = (الفلاّحة).

وتتشاكل توقعات الـ (ربما) مع الصورة اللاحقة في النص (لا تقلقي أيتها المرسومة منذ أبد في تلك المقبرة) لتفتح احتمالاً جديداً يؤكد (حدثية ربما) مع (الموت) حيث يتساءل القارئ: هل سقطت الفلاحة بخنجر

خياناته؟ أم أن النص وظف مقدمته للوصول إلى هذه البؤرة (المرأة التي في المقبرة) والتي من الممكن أن تكون الحالة الشعرية قد انبثقت منها كبداية، محيلة القارئ إلى زمن حدثي عتيق تراءت الشاعرة من خلاله وجود الفلاحة التي ليست في الأصل سوى هذا (الأثر) المنبجس من صورة تالية لصورة المقبرة: (أيتها المتحنطة كأثر على الحضارة) ويتناسل (الأثر) كدلالة على فاعلية الفعل المنتج للفلاحة التي زرعت الأرض وذلك بحضور (حامل الأثر) = (الذرة الراقصة): (أيتها الممتزجة بطين الدلتا/ يا أعواد الذرة الراقصة)، وبذلك نستشرف كيف تحولت الجمل عن طرفها المخاطب (الفلاحة) إلى مخاطبة (الأثر) = (الأرض/ الذرة/ الجبل/ المقبرة) وفي هذا الانحراف يتم استحضار الغائب من فضاء زمني واقعي تداخل مع فضاء زمني متخيل انبنى من (أثر الحضور الأول) = (المقبرة الذرة/ التحنيط) وتضافر لينجز صوتاً آخر للصورة المحكية بسرد شعرى نهض من (أثر الموت) ليدخل في (أثر الحياة) عن طريق الملمح الخرافي المرتد مع شبكة الأصوات إلى الصدى الماضي الزائل في البقايا والحاضر عبر ترائيات (آثاره) بطريقة تروي (صوت الآثار) مرتكزة على خفايا كل من (الجبل) و(المقبرة) كمكانية واقعية وعلى (اللحظة المزدوجة) الغائبة القابلة للإحضار والاستحضار والتي توثق لها فضاءات (الآن) كلحظة بوصلية تعيد اللحظة الارتدادية إلى ماضيها وفي ذات الآن المكتوب تعيدها إلى النص: (أما الآن/ الشك ازدادت برودته/ والجبل مباح، للغناء). وهكذا تجتمع أبعاد الزمن الحاضرة بالماضية بين المستقبل القريب في زمانية المخيلة المتوزعة إلى شخصيتين وحركات صوتية تجسد صدى الآثار أكثر من صدى المكانية.

(3-2) - قصيدة التفاصيل:

وتتجاذب هذه القصيدة شيئا من السريلة التي لا تنهض إلاّ

بتقاطعات اليومي المألوف مع الحلمي كما في العناوين: (شمس في المقلاة- ص (91/ حوائط عازلة - ص(94)/ كما لو أننا وحيدان - ص(281) بلا دعامة - ص(291)) وتختلف كثافة التعامل مع اللغة وطبائعها اختلافاً يتعلق بإنجاز اللغة لوظيفتها التواصلية أو لوظيفتها الجمالية. فمثلا نلمح في (شمس في المقلاة) تغلُّب الوظيفة التوصيلية على الجمالية التي لم تنشئ خلخلتها اللامألوفة إلاّ في بداية النص:

أهز الضوء في المصباح

أرفع بالليل ....

أثبّتها بشبه غفلة

أحلم

أحببت ألايراني أحد.

ما بين الارتجاج الناتج عن عملية اهتزاز الضوء وبين (الحلم) ومحاولة (التخفي فيه) نلمح علائق متحركة بين الضدين: (الضوء/ الليل) لا تظهر إلاّ من خلال تَشابُك العلامات الأساسية (المصباح/ السماء/ أحلم) والتي لا تحقق حضورها الشعري إلاّ عبر سلوكات الأفعال (أهزّ/ أرفع/ أُثبّتها) بحيث تتم زحزحة الدوال عن مألوفاتها إلى نسقها اللامألوف الذى يختزل المجسدات إلى لحظة ذاتكونية تتبعثر فيها الهيئة الأولى للأشياء والعناصر لتتجرد بطريقة مجسدة أخرى لاسيما في (الصورة المحورية): (أرفع بالليل ....، أثبّتها بشبه غفلة) حيث تتسريل الموجودات ليحضر عبرها وبعدها وفيها (الحلم) كمعامل جامع للبعثرة والخلخلة، وكإيقاع تتكاثف فيه معطيات الحواس بإضاءتها وظلالها عبر المعتم من الوجود (الليل/ شبه غفلة) والمضيء من الوجود (الضوء/ المصباح/ السماء / الحلم) ولا تلبث أن تصاب هذه (الفجوة) بالانبساط

نتيجة الجمل الوصفية المحددة للمكانية ولتفاصيل اللقطة المشهدية والاعتماد على التوصيل المباشرة الذى يخبرنا عن سرقة بيض الدجاج باليد من السطح المقابل وما يستتبع ذلك من أمر الدجاجات بعدم الصراخ كي لا يسمع أحد و.. إلخ.. ثم...، تضع الشاعرة البيضة التي حولتها إلى (شمس) في المقلاة أو في الماء لتقول لنا في النهاية:

في كلتا الحالتين سآكل بلذة

ما ستفقده دجاجة وحيدة

ترقد على قش على فارغ.

ربما سيرى غيري شعرية ما تُوجدها هذه التفاصيل الحميمة البسيطة والمهمشة، وربما كنت سأراها كذلك فيما لو حققت وظيفتها الجمالية المتناسبة مع بداية النص، ولن يتمّ ذلك - تبعاً لما أتراءى - إلاّ عندما يتم حذف الجمل الإخبارية التي أدت إلى الحشو والاستطالة، بحيث تختزل اللحظة المكتوبة فضاءاتها الاحتمالية، فتصبح أكثر إشعاعاً، أي، ربما تصبح هكذا:

أهز الضوء في المصباح

أرفع بالليل ....

أثبتها بشبه غفلة

أحلم

لا تأتِ أيها النور كي لا يروني

لا تصرخي أيتها الدجاجات

سآخذ بيضة واحدة فقط لأجعلها شمساً.

ونستشف من قصيدتي (حوائط عازلة/ بلا دعامة) ذاك اليومي

الشفيف الذى تتقاطع فيه تفاصيل الذات والذات الأخرى مع الموجودات المكانية (البيت/ الشارع/ الحديقة) والموجودات النفسية المهدمة وتلك التي هي قيد الانهدام (لم تُحص كمّ الخسائر التي تنازعتك لكنك ستموت رافعاً أنيابك ككلب حراسة أعمى- ص (95) قصيدة «حوائط عازلة») والمتقاطعة أحياناً أخرى مع الموجودات الموضوعية المحيطة بـ (الذات) المروى عنها كـ (ذات أخرى) تقرأ من خلالها الشاعرة الشخوص المقربة (أم الرجل/ أبوه/ زوجته/ عائلته) كما تقترب من (قلبه/ العالم) لتكشف له عن الإيقاع الأخير المترسب في الجملتين الختاميتين ليؤدي وظيفة فلاشباكية تتوزع من كثافتها التركيبية بطريقة الارتداد إلى جسد النص وصولاً إلى بدايته منجزة إضاءة العلائق بين (المذكر المخاطب) وبين (أبيه الأعمى نتيجة مرض السكري) و(أمه العجوز التي أرهقها الذباب) وبين قلب الآخر الذى لا يعرف النطق: (الحياة إشارة/ وقلبي بلا دعامة - ص(293)) وما أن تلتقي دلالات هذه النهاية مع الاستهلال حتى تبتعد البنية عن سطحيتها مستغورة في الانفلات إلى (الإنسان الأول) وإلى (الإنسان النصّي) وقد مشى بين الكلمات بلا ظل: (منذ هبوطه/ الإنسان الأول/ وأنت تتبعه دون ظل/ تجرجر وراءك العائلة وتهيم - ص (291)).

وإذا ما انتقلنا من قصيدة (بلا دعامة) الى قصيدة (كما لو أننا وحيدان - ص(281) فإننا سنتبين شفافية السرد الشعرى المتدرج من (حدث معاصر) إلى تقاطعات حدثية تشارك في انتاجها (الأنا) و(الطبيعة) الملموسة من (شجر/ أغصان/ ثمار/ طيور/ طمي/ تراب/ شوارع/ مدينة/ أناس/ أبواب/ قبر/.. إلخ) أمّا كيف تنسجم هذه المكونات في تكوينات جديدة مضفية على النص شعرية معاصرة، فهذا ما تقوم به علائق تتمدد مع العادي لتنحسر (به) و(معه) إلى (اللاعادي) المستمد لانحرافاته الدلالية من خلال التوازي بين اللازمة التقابلية (أعرف/ لا أعرف) ومن خلال التمحور حول تحول (أنا الشاعرة) إلى

(شجرة) بشكل حلولي تبادلي يمتزج فيه الساكن بالمتحرك مولداً (زاوية رؤيوية) تكتب العالم ابتداء من وحدته الصغرى (الشوارع) مروراً بـ(البيوت) و(ابتسامة وجه عابر) توحي بالالتقاء في عزلة ما: (حين تلمسني ابتسامة وجه، يمد لي مساحة، كما أننا وحيدان هنا، لا تتشابك فوق رأسي أي أغصان) وتنتقل البنية من فنية (الوحدة) و(صورة الأغصان اللامتشابكة أو اللاموجودة) إلى حركة فنية تجسدها أداة النداء وجملتها:

أيتها الأشجار

الثمار التي تسقط مني

وهي ناضجة

لا أعرفها

إن مراوحة الدلالة في مقول الصورة تتسم بمراوحة متشابهة ومختلفة: (1) - حركة المراوحة المتشابهة تعبّر عنها حوارية (الأنا الشجرة) كـ (رمز) لـ (الأشجار) كـ (طبيعة) بحيث يكتسب الرمز صفات وملامح وسلوكات الطبيعة بحضورها مضافاً إليها مدلولات الرمز من دوام واستمرار ومن زمن يتّسم بالخضرة والوحدة والتحمل ومواجهة عوامل الطبيعة المختلفة من عراء وحر ومطر وعواصف وإلخ.. (2) - حركة المراوحة المختلفة التي تنعكس من خلال الجهل بالثمار، ومن خلال إعطاء البعد الحاضر الغائب لـ (الأغصان) الذي يوسّع مدلولاته في تركيبية القصيدة اللاحقة مترسباً في جملة (لا أعرفني) المتوزعة إلى حيزين: (1) - زمكانية محايثة للحظة المعاشة: (المدينة/ الجدار/ الليل/ السجن/ اليوم). (2) - زمكانية نفسية تعارض فيها الأبعاد الجوانية الحواس الظاهرة والتي من المفترض مبدئياً أن تتوجد في (الزمكانية

المحايثة) لكنها تتباعد عن مسافاتها لتكون متشابكة مع جملة الثمار: (الثمار التي تسقط مني(..) لا أعرفها):

لا أدخل يدى في أحشاء المدينة

كيف لي أن أكون نبضها

أنا بين الجدار والليل

لا أعرفني.

في السجن لا أمدّ قدمي

إلاّ بقدر ضئيل

لا أتذكر اليوم الذي مضى

هو رقمٌ ينقص

ويمر غيره

رقم ينقص من لياليه المظلمة

وأنا أعرفه جيداً.

وترتفع دارمية الايقاع والرؤيا مع التفاتة البنية إلى تركيب نسق صوريّ ينفتح من (ثقب الباب) على (قبر الأنا) المفتوح، بدوره، على (جثث الأولين). وتمثّل هذه (الصورة المركبة) علامات توليدية تتماوج فيها المتضادات الندية: (الحياة) و(الموت) وما بينهما من متضادات الأعماق المعاشة في الذات الشاعرة التي تعود إلى نفسها و(وسادتها): (كما لو أنني خالية من العالم) وهذا الخلوّ من (العالم) يستدعي - وتبعاً للمبنى الدالي والدلالي- نوعاً من الامتلاء المرتد إلى داخل (الأنا) التي تتخلى بحركة توليدية مناسبة عن (جسدها) لترتفع مع حضورها الأعمق إلى النقطة العالية والغامقة من كيفية المعرفة التي (تعرفها) و(لا تعرفها)،

وذلك، عبّر بوتقة (الروح) المرفرفة في الأعالي:

أضع رأسي على وسادة

كما لو أنني خالية من العالم

أهرع لهذا الجسد

وحين يسقط

لا أعرفه

الروح فراشةٌ ...

تتناسل حركة الدواخل رغم ثبات الظاهر بعلامته (أقف) لتكتشفه (الطيور) حيث تتلاقى (فراشة ... = الروح) مع معرفة (الطيور) منتجة صورة من التوافق الآخر مع الطبيعة، وفيه تكمن تحولات الحرية من (شجرة) إلى (فراشة) إلى (طيور)، وما الإصرار على هذه التحولات إلاّ دليل على الرغبة في الوصول إلى البُعد المفقود من (الذات) المتمظهرة بهيئة رمز غير موجود = (الأجنحة) المضمرة بوظيفتها المدلولية لـ (الحرية) وللرغبة في الانفلات من الواقع بمكانيته وزمانيته حتى الجسدية الخاصة (أهرع لهذا الجسد وحين يسقط لا أعرفه) بغية الحركة في فضاء يرفض أن يأتي من (الماضي):

الماضي أشعل ناراً في مهجتي

أيها الماضي

أنا لا أعرفك.

وتظل (آثار النار) = (الماضي) ماكثة كاحتراق لامرئي تستذكره المفردات: (رغبة الموت/ محو الأثر/ العودة إلى الطمي والتراب) استذكاراً يجتذب إلى شبكته دلالات مفردات أخرى سابقة: (السجن/

الليل/ ثقب الباب/ قبر الذات المفتوح/ جثث الأولين) ومثلما تتناوب هذه الإسقاطات إحالاتها، أيضاً، تنوب عن تداخلات العناصر بين المتضادات الخارجية والداخلية لتتناغم في الخاتمة كـ (عبور عرضي) لـ (الأنا) ماكث في (البنية) و(الحياة) و(الموت)، ومتحرك بين (كتابة الأثر) و(محو الأثر) بما في هذه العملية من رغبة متعارضة في (الموت) و(الحياة): انفتاح الرغبة المزدوجة على رغبتها ضمن توازيات هذين البعدين:

(1) – الموت من الحياة.

(2) – الحياة في الموت أو من الموت.

برغبة الموت في محو الأثر
والعودة الى الطمي والتراب
أخسر العالم كعابرة،
وللفائزين
أردد هنيئا لكم بها
أنا لا أعرفها.

ولا يخفي ما في جملة (أخسر) وما بعدها من تحوير لمقولة: «ماذا ينفع الإنسان لو ربح العالم وخسر نفسه».. وربما هدفت الشاعرة من وراء هذه الذاكرة الدينية الإنسانية الموروثة الإشارة إلى الآلام الحياتية من (ماض ونار وآن) برمز غير مكتوب يحمل في دلالاته (الصلْب).

(3-3) – قصيدة اللوحة:

تتمزج إيحاءات الرسم بإيحاءات السرد الشعرى في بعض القصائد منتجة تشكيلية حواسية قد تكون خلفية للقصيدة وقد تكون محوراً للقصيدة. وفي الحالتين تشرف (الأنا الشاعرة) على الأبعاد الكتلية

المتجسدة بلغة واصفة ناقلة لما يحدث وسيحدث وكيف ستحدث الأحداث، كما تشرف على الأبعاد الفراغية والقابلة للتلون بنسيج مخيلتي يرصد الحركة الخارجية بشكل متناسب مع الحركة الجوانية للشخوص والأشياء. هل هي عين الرسام المتوارية في بؤبؤ الشاعر؟ إنها كذلك، ودليلنا هذه القصائد: (نغرق في الضحك - ص (11) في مكانه - ص (119) كلاكيت.. أول مرة - ص(146)). وتبرز تفاعلات اللقطة مع لون الفعل في (كلاكيت.. أول مرة) بروزاً تقف فيه الشاعرة في مكان الرسامة لترسم شخصية القصيدة كـ (ذات أخرى) قد لا تكون في النهاية إلاّ (ذاتها هي) وقد انقسمت إلى (كاتبة راسمة) و(أنثى مرسومة). وضمن هذا الاحتمال نستطيع قراءة اللحظة الجوانية كضوء وظل تجمع فراغاتهما (فجوة العواطف) المتسللة من (الغناء) كـ (موسيقا) لـ (تعابير) الملامح الجسدية (ضعي ساقاً على ساق) و(تعابير) الملامح الحلمية المبتدئة من التخيل، العابرة للوهم المجسد بفعل (توهمي) المكرر مرتين صراحة، والمتروك حضوره للتكرار بشكل خفي للقارئ. ويتوظف تكرار فعل (التوهم) كـ(لازمة فجوية) منها تبدأ العناصر تعالقاتها مع اللامرئي، ومنها أيضاً، تنشأ الصور الشعرية، وعبر هذه اللازمة يتم الانتقال من صورة لأخرى لتنتسج المعطيات بتواشج يتداعى مكملاً وحدته الكبرى = القصيدة المرتكزة على الإيقاع البصري ذي الحاسة السمعية:

(1) - (إشارة) في (الضوء).

(2) (صوت خفيض) على (أطراف النهار).

(3) (أن تكونا معاً، أنتِ لا تعرفينه).

(4) - (ستنهار جبال من مياه العاطفة).

(5) (ستنام الخديعة في انتظار مباغت).

لننتبه كيف تتشابك عناصر (الصورة البصرية): إشارة/ ضوء/

أطراف النهار/ جبال) مع عناصر الصورة السمعية (صوت خفيض/ ستنهار جبال/ مياه العاطفة) لتنتج تلك العلاقة المفترضة بين الشخصية الظل (المرسومة) وبين (الأنا المذكرة) في بوتقة حلمية تسمح بالالتقاء في مسافة (الوهم) أو (المخيلة) أو(اللوحة): (أن تكونا معاً) والمفاجأة في ذلك محمولة على جملة (أنت لا تعرفينه) البسيطة المكتوب العميقة الأثر على الوحدات البنيوية لأنها ستبتعد عن العلاقة المفترضة الأولى لتنجب شبكة علائقية ينتشر حيزها في الانكسارات المتتالية: (الانهيار/ الخديعة/ الانتظار المباغت/ الافتراس) التي تتراكم في جملة مقول القول: (قولي له: تكاد تخنقني حين تحاول تقبيلي)، ثم، يلتفت السرد إلى شعرية تحويل (الذات) التي هي (شخص القصيدة) إلى عناصر الطبيعة: (اجعلي وجهك وردة حمراء، اجعلي قلبك معلقاً على جدار بيته، مثل وردة على قميص) وهنا تكون القصيدة قد عادت للدخول في لوحتها راشقة المعاني على تلونات الحركة التي سيكملها (هو): (سيعد بسبابتك أوراقها). وتتعدد دلالات التكوين بين الكتلة والفراغ، بين الظل والضوء، بين مركز اللوحة وهوامشها تعدداً متعلقاً بـ (الوردة) كـ (رمز كلي) لـ(الأنا) المجزأة إلى (وجهك/ قلبك) والمشبعة بجزء آخر جاءت فيه (كاف المخاطبة المؤنثة) كجمالية في مفردة (سبابتك)، ولا تجتمع أوراق الوردة إلاّ بعد حضور (الوهم) في هيئته المستبقة للحدث (سيبدو واضحاً أنه يوهمك) ولا تلبث أن تتصاعد إيقاعات المخيلة الموكولة لـ (غناء الوهم) ولـ (سين الرؤيا = سين المستقبل) لتكسر أفق التوقعات حاذفة (شخصية القصيدة) من(اللوحة) = من (القصيدة) بطريقة فنية حيث يصبح الحذف مكتوبا بتلك (الآثار) التي قرأناها:

سيبدو أنك ترتبكين
وأنت تقربين فمك
كي تختفي أكثر هذه المرة.

وتبقى جهة الاختفاء مفتوحة على الحضور في (الآخر) أو في (الجواني من الذات) أو في (الكلمات) المتبقية كـ (آثار) لـ (ملامح) الحركة القابلة للرسم والتي ظلت قيد التلوين.

(2) - قصيدة الشفافية:

ويتحرك في هذا النموذج القصيدي كل من العناوين: (رجل مجنون لا يحبني- ص(9)/ خلف ظهر الباب - ص(123)/ المعرفة الجارحة - ص(189)/ حتى لا يتكسر الغد - ص(154)). وتجتمع في هذه القصائد تقنية المشهدية والسردية والحوارية والبوح والانقطاع المتصل، وتختلف كثافة هذه الفنيات من قصيدة لأخرى: فهي في قصيدة (خلف ظهر الباب) تعتمد على (المونولوغ) المتباوح، الواصف، المتكون كمرتكز رئيسي للعلائق التي يتحايث فيها السرد مع المشهد بحيث تتمشهد اللقطة الشعرية المنتبهة لـ (الزمكانية) الخارجية وانزياحها: (في الحديقة، ناحية السكون، أو في مكان ما، عند حد التجاوز والانهيار- ص (124))/ (كما بالأمس، أحبك الليلة أيضاً - ص (125)). بينما في قصيدة (حتى لا يتكسر الغد) فنتبين أن السرد يبدأ مع الجملة الأولى بوصفية تشكل هالة (الآخر) = (الهو) وذلك بإيقاع سيناريوهاتي خافت لا يخرج عن عاديته إلاّ حينما يعود صوت (الذات الشاعرة) إلى نبراتها الصاعدة من (الحلم) المانح للنص حركة إيجابية تضعه في الشعرية الشفيفة الكثيفة المنجزة كـ (صورتين) تشكلان (البؤرة الجزْرية) لامتدادات المدّ المنسرحة حتى فعل (القص):

(1) - صورة الحلم:

كنت أحلم أنك ستمسك يدى

أقول سيفعلها

في الغد لا أراك

ولا أحلم حتى لا يتكسر الغد القادم.

يصبح الحلم بوجوده من خلال الفعل (أحلم) بوابة للوصول إلى (الآتي) بطريقة متضادة: الحلم بالرؤية البصرية وبتعبيراتها الواقعية عن الحب المتبادل ببراءته ورموزه الأولى (أحلم أنك ستمسك يدي) وتحاول الذات أن تبتعد عن حلمها الذي تحلم به لكن بطريقة مختلفة تظهر نافية إلاّ أن النفي يضمر إثباتاً للحلم حتى ولو جاء بهذا التعبير (لا أحلم). وتظل المساحة التأويلية لصورة الحلم ببُعديه راجعة إلى (الغد) أو إلى (متوالية الغد): (في الغد/ الغد القادم).

(2) – صورة الواقع:



اختبأتَ لئلا تراني

لئلا يمرون من خلالك دمي

خطوتَ سريعاً لتؤخر الغد في خطوتك

وتقسو عليّ.

غياب الآخر في صورة الحلم (في الغد «لا أراك») تتضافر مع الزمانية الحاضرة بشكل مستقبلي (الغد) لتحقق (الفجوة التبئيرية) التي تلتقي فيها الدلالات لتتوزع في مسافة النسق المحال على (غياب) آخر لـ(الغياب) مركون في كلمة (اختبأتَ) وما يليها من جمل شارحة لأسباب الغياب شكلت مع اللحظة الجوانية المكتوبة صورة (الأنا) في احتمالات (الآخر) الذي يجمع الـ (هو) والـ (هم) والتي تتألق في حركة (الدم) وفي حركة (الغد): (لئلا يمرون من خلالك دمي/ خطوتَ سريعاً لتؤخر الغد في خطوتك).

وإذا ما انتقلنا إلى القصيدة التي تكنت بعنوانها المجموعة: (رجل

مجنون لا يحبني) نكشف أن شفافية العلائق الكلمية والمعْنَيِيّة نتجت عن تركيبية صوت الأنا وتائية الأنوثة باحتمالاتها الأوسع التي تبوح وتتوحد متحولة إلى موسيقا رومانسية في مطالع القصيدة وبين وجداناتها: (أسمع الموسيقى تناديك/ قلبك يتسع لإقامتي/ امرأة لا يكفيها هذا العتاب الذي أنار ظلها/ وأنثر وجدي/ ثم تصحبني بيديك إلى الوداع/ إنْ بحتَ تبعثرت الأشواق في الأفق/ أقول: مخرجنا واحد لا أكثر) ثم يزخم الإيقاع الدالي بدلالات الأسئلة الشعرية والانفتاح على أكثر من فضاء زمكاني حلمي يمتص اللحظة المعاشة بحداثة معاصرة تتقن كيف تختطف الحواس من الواقع لتحولها إلى مونولوغ أنويّ لا يخلو من حوارية ديالوغية تتناسب مع طقوس المعاناة في (الحب) و(الفراق) و(السفر) و(الروح) و(الأرض) و(والريح) و(الظل) و(الكلمة) و(العزلة). وتشكل هذه العناصر مفترقاً لتلاقي العناصر الطبيعية الأخرى كـ (الغيم/ البحر/ الشمر/ السماء/ الطبيعة/ المياه/ النهار/ الليل/ الهواء/ الضوء/ الشجرة/ الحديقة/ الفراشة/ الحصان الأبيض/ النسر/..) وتتشاكل المحاور مع العوامل منتجة شبكة زمنية لامرئية، مركزها الحس والحدس كـ(عاطفة سامية) ومحيطها زمنية (الأنا): أنا ابنة الزمن الذي لا يخصني)، وهنا، نصل إلى الطرف الثاني من المعادلة التي كان طرفها الأول (المحب المحبوب/ العالم) بينما يتجسد طرفها الثاني بـ (حركية الأنا) داخل (زمانها) المتلاون بـ (القلق) و(الفقد) و(زهر الحناء) و(زهر الليمون) بما في هذه المفردات من دلالات لونية زاهية وغامقة تمنح (الضوء العاطفي الذي لا يخلو من ضوء الطبيعة) فضاءً مدارياً لرموز الخصب من (مياه/ مطر/ غيم/ شجر/ ريح/ إلخ) والرموز الألم (الأرض/ التاريخ/ الرحيل/ الوهم/ الشرود/ إلخ) ويظهر القاسم المشترك لهذه البنية المدلولية (التيه) و(الموت) و(السؤال): (أم أنك تمضي في السؤال/ ولا موت بعد موت قد ألم بقلبينا/ أسقط تائهة/ واستبدت بنا رغبة الفقد

أكثر/ كيف نختصر البلاد والتاريخ فينا) ونستطيع أن نضيف لذلك محاولة التداخل مع البعد الكوني عبر (الروح) و(التشكل) لـ (الأنا) ذات الفاعلية الموجبة المضادة الفاعلية (الآخر المذكر) السالبة: (متفرج أعمى للسواد/ تسمعني وأذنك في الطريق/ تراني، ولا عين مبصرة لديك).

(1) - حركات الروح:

تنعزف حركية الروح بإيقاع جملي يبدأ من الآخر (أنا منك، ترفعني بأسبابك وحدها؟) وينسحب تدريجياً إلى (جسد الأنا) بوجوده وفنائه: (أي جسد تُرى، أسمع الموسيقى تناديك أختفي، أظل ممسكة بيديك/ لو أنك مددت روحك تلمس تخشب روحي/ ولا يبقى في البدن، غير روحي الضعيفة هذه/ وأنا هنا مطلة على الفراغ الذي أحدثته خيبتي/..).

بين الجسد وأجساد الأشياء والكلمات تتصاعد (درامية الروح) بملامح ملحمية يتصاهر فيها اليومي بالرومانسي بخلخلة العلائق بسريالية ملائمة وبتعبيرية تحاول فلسفة الحنين والوجود والاحتمال والعدم: (إنما فتحتُ الحاضر على الغد فلم أجدك فيه/ أنا الشجرة ولست الثمرة، إذ حفرتُ رملاً، وملأت فمي بالأعشاب/ أنت تردني إلى العدم/ أسقط من أجنحتي ريشة، في مهدك).

(2) حركات الريح:

تتابع (الروح) حركاتها لتنقلب إلى (ريح) بما في هذه الدلالة من إشارات إلى التغير والتقلّب والحركة الدائمة سواء بالارتداد أو بالالتفاف أو بالالتفات، وبما في إيقاعها، أيضاً، من تحوير لـ (الروح) على صعيد الحروف التي لا يتبدل فيها سوى الحرف الأوسط (ياء) الدالة على الامتداد بين الحلق ومخارج العبور، والتي تحتمل الانوجاد كحرف نهائي في الأبجدية، يحمل فيه النغمة الأخيرة لـ (الروح) التي تحفظ في حرفها

الأوسط (الواو) حركة الضم والانضمام والتكوير في الجسد، وتوزيعات (الهواء) الذي هو (ريح) و(روح) في الخلايا وفونيمات الدلالة وتجوالها كعنصر تكويني من العناصر الرباعية بين (الذاتي) و(الموضوعي) بين (الجواني) و(البراني)، وبين تماوجاتها نفسها حين تلتقي في بياضات النص وفي مكانية الأرض وفي الابتعاد الملتصق بين (أنا) الشاعرة، و(أنا) الآخر:

إلى الحب الذى أوقعنا في لجّته

إلى هذه الأرض الواسعة، الضيقة علينا

إلى الروح التي نتشابه فيها، والشكل.

تمرّ في السؤال

كسحابة تمطر

أي ريح تصل بيننا؟

تكمن الشعرية في هذا المقطع في نضوج حركة الصور وكيفية انبنائها وجمالية السيمياء المتروكة في علامات لغوية تتعالق معانيها منشئة شبكة سياقية متناثرة الاتجاه تأتي بعد (إلى) حيث يتنامى الحدث الشعرى المنطلق من (الحب) إلى (البحر) المتواري في كلمة (لجته) بما في هذا التناغم من حركة طبيعية حلولية تتطابق مدلولاتها تكاملياً بين (الحب = الروح + الريح) وبين (البحر = الروح + الريح) ولن يتم هذا التطابق إلاّ حين ننتبه إلى حضور (الماء) كعنصر خصبي وتكويني يبرز من حيث لا تشعر البنية السطحية، ويصبح العامل الفعلي لتحريك العلامات الأخرى المشتقة منه (سحابة) و(تمطر) المنتظرة لإنجاز حركاتها لفعل الريح: (كلما «أغوتها الريح») ويأتي سؤال الريح باحثاً عن الريح المتراكمة في فعل (تصل) الذي يحمل نقيضه - (لا تصل - اللفظي اللامكتوب،

القابل للاستشفاف والتراثي من خلال صوتيات المعنى. وتتواشج ملفوظة (الأرض) كمكانية وعنصر تكويني ثالث = (التراب) مع معطيات اللاوصول رغم اتساع الأرض (الضيقة علينا) والحاضرة بهيئة جزئية في صورة لاحقة: (كأننا حجارة الطريق، يمرون علينا، ونظل) وبعدما تتابع القصيدة حضورها في اليومي والعادي (قلبي قطعة اللحم التي تنبض.. إلخ) نجدها تخالف إيقاعها بصورة لا مألوفة تستكمل الناقص من حلم الروح والريح (ثمة سماء مربكة، والطبيعة مدانة بي) ولابد لنا لمعرفة اللون الأساسي للإرباك من مزاوجة هذه الصورة بصورة سابقة عليها (أسئلتي في البحر). ألا نكتشف أن الصدى اللوني تحول من لون سمائه الأولى (الأزرق) إلى لونها النسقي المشوب بـ (حمرة الإرباك) وضبابية (الأحمر) المنعكسة على (الأعماق) عبر حرف الجر (في) الغائرة بين (البحر) و(الحب) و(الروح) المستبدلة بـ (الأسئلة) وبألوانها المكتسبة من النص وعلائقه، والمتراوحة بين (الأسود) الناتج عن غموض البحر والمجهول والقادم بين (ألوان الطبيعة) التي تتقوزح مع غلبة (الأخضر).. إذن، ثمة صورة مختزلة متناثرة في الألوان ربما ستكون متشكلة بهذا الإيقاع الحركي: (ثمة سماء مربكة. روحي في البحر. والطبيعة مدانة بي). وتطل ظلال التلاوين الصورية في جملة أخرى مصرة على الانوجاد في (منطقة الأثر = الظل) رغم انتشار (الضوء) من (الخارج):

بعدسة تركز الضوء في حالتنا
كي تثبّتَه في الصورة الأخيرة
التي يظهر فيها ظلنا واحداً.

تتداخل (الآثار - الظلال) كصورة بصرية مع صورتها الصوتية المتكونة من حركة الألوان وألوان المعاني تداخلاً مع (الآخر) لا يكتفي بتوزيعات (الريح) إلاّ حين يمنحها طاقتها الدلالية الأولى: (الصوت) الذي

يتجسد من خلال (صوت الذات الشاعرة): (لكنّ صوتي، لم يكشف عثوري عليك، كنتَ في الكتاب، أصبحتَ أسطورتي).

وبذلك تتحول مفاعلات العناصر الذاتموضوعية السابقة الى حيزين زمانيين:

(1) زمان مضى ويمضي تعبر عنه كلمة (كنت) المترادفة في أكثر من موضع مع الماضي الصريح: (هذا العالم مجرد فكرة. الماضي إيقاع لا نصل فيه ولا ننجو).

(2) زمان حاضر وآت تدل عليه (أصبحت أسطورتي) فيه نلاحظ كيف تتحرك (الروح) بين:

(1) الانغلاق: (وصَدفة الروح مغلقة بأسرارها).

(2) الاختفاء، بطريقة الحلول والإثمار (أنا شجرة) أو بطريقة الابتعاد في الذات والأمكنة: (تقسو وأختفي، حتى أحتفظ بقليل من ذاتي، كي أستطيع) أو بطريقة الذوبان (رجل مجنون لا يحبني.. لا يأبه لذوباني).

وتجمع هذه الأزمنة زمانية (العزلة) و(اللغة) بتوصيفها زمانية للانكسار والألم والتراجيديا المؤداة عبر (البطل الواحد) = (شخصية النص) = الأنا الشاعرة): (فهل نجوتُ إلاّ من عزلتي لعزلة تكسرت فيها لغتي؟).

(3) حركات الجسد:

ربما تتكسر اللغة أحياناً وذلك عندما تهبط باختزالها إلى الانبساط التفصيلي والعادي، وربما، أيضاً ونتيجة انكسارات (الروح) و(الريح) نجد أن الجسد يتحرك في القصيدة عبرْ انكسار وجداني تختفي مسبباته في (الماضي) و(الآخر) و(الفراق) وتتحافز دراميته بين (السعادة)

و(الحزن) المترسبين من هذه العوامل في حيز (الأنا) و(النص) والراسمين لمنحنيات تتقاطع في (الرقص): أم أنني أُخلَقُ في إغماضة الشفتين حين تقول: أحبك)/ (أرقص على شبر من الأرض)، وتتقاطع في (الحضور ك «ظل»): (لا تلتفت، أصر على الحضور خلف ظهرك)/ (أمضي، أظل ممسكة بيديك)/ (خائفة من لفتة تتكسر فيها عظامي)/ (أنتظر بجانب جسدي)/ (أمشي بصندل ناعم)/ (وجهي في الحب أرميه، كما لو أنه قطعة من ملابسي)/ (أخطئ حين أظهر هكذا، كتمثال من رخام)/ (أستحيل شجرة ويداي أورقها).

كما تتقاطع تعبيرية الحركة الجسدية ك (تعال): (لا أبدل جسدي بظل يطأ سماء قريبة).

نلاحظ كيف يتجزأ (الجسد) ك (ردة حركية) على مصدر الفعل الناتج من الطرف الآخر، أي، بمعنى أن الجسد وعبر (الفعل الانعكاسي) يعكس وينعكس في اهتزازات مجزأة تدل على كليته، مثلا: (أمشي = حركة القدمين) وطريقتها التعبيرية في الحركة، و(وجهي في الحب أرميه كما لو أنه قطعة من ملابسي) = عملية تحويل الملامح ضمن انفصال مجازي يتهيأ لتكوين إتصال آخر مع الوجه، وعلاماته، وتعبيراته الأخرى.

أيضاً، نرى، كيف تتم عملية الاستقلاب على صعيد (الكلية) حيث يتحول الجسد إلى (شجرة) و(اليدان إلى أوراق) كناية عن الخروج من الطبيعة الإنسانية إلى الطبيعة الطبيعية بهيئتها الأولى. ولا يلبث أن يصبح الجسد حيزاً لمسافة السكون والحركة: (1) السكون (تمثال رخام). (2) - الحركة (أرقص). وراء هذا الحيز نجد كيف ينقسم الجسد بمعناه الشيزوفريني الجمالي المتحرك بين حركة السكون الجسدية وحركة الحركة الجسدية بثنائيتها (الجزئية) و(الكلية) وذلك في هذه الصورة: (أنتظر بجانب جسدي).

وتظل حركات (الجسد الآخر) عابرة كـ (ظلال): (تمرّ) و(تمسك يد المحبوبة) و(تغيب).

تتجاذب نغمات الحركات الثلاث (الروح/ الريح/ الجسد) في الصور التي أشرنا إليها، أما ما تبقى من النص القصيدي فكان عادياً وذا ميلان إلى اليومي المفصّل.

ولعلنا حين نقرأ المجموعة بشكل تقاطعي أكثر يركّب المتناثر بين القصائد، بإمكاننا أن نضيف لقصيدة (رجل مجنون.. لا يحبني) أربعة مقاطع من قصيدة (المعرفة الجارحة) وهذه المقاطع، توالياً، هي المقطع المرقم بـ (26) ص (233) التي من المحتمل أن تتابع خاتمة قصيدة (رجل مجنون لا يحنبي) ثم لنا أن نضيف المقطع (28) - ص (236)) وبعده المقطع (30) - ص (241)) معتبرين المقطع (31) - ص (243)) خاتمة قصيدة (رجل مجنون لا يحبني)... ولو انتقلنا إلى شفافية قصيدة (المعرفة الجارحة - ص (189) الموزعة إلى (32) مقطعاً لانتبهنا إلى اختلاف التشكّل الذي يلامس المعرفة العليا، متخذة لفضائها المكتوب حركيتين رئيستين:

(1) حركة المشهد.

(2) حركة الهايكو.

وتعتمد الحركتان على الذات التي تريد إشراك شخوص أخرى في النسق بشكل واضح أو بشكل خفي: (1) بشكل واضح؛ ذات المقطع. وتنشأ بين الشخوص والأنا الشاعرة علاقة متواشجة مع (الطبيعة) و(الأشياء) تجسدها كـ (شخص متخفّ) = (الروح) بكل انسجامها المسرحي الذي يصف الثياب (ملابسهم الحمراء) وحركة الفاعلين وكيفية أدائهم لـ (الصلوات) التي نراها في المقطع الثاني حاضرة بين (الراهب)

و(الراعي) بطريقة قصصية ينوب فيها (المزمار) عن اختلاجات الأعماق في تأدية الطقس الروحي بطريقة ملموسة، بصوت تلبيه (الأغنام): (كان يشعل شمعة، ويمسك مزماراً، تلفتُّ ورائي. رأيت أغناماً، تنزل من منحدرات عديدة، وتصل اليه- ص (192)). ولا تحضر (الأنا) إلاّ في المقطع الثالث الذى يجدد حضور المرأة التي ظهرت في المقطع الأول كما يتجاوز حضور المرأة ذاتها لأنها تصبح أخرى تصلي قربها (الذات المتكلمة) في زحام قد يؤدى إلى (موت) هذه المرأة، أو قد يؤدى إلى تلاشيها بـ (فناء) يسعى لـ (البقاء) خفيفاً مع (الصلوات) المرتفعة إلى الإله: (بإشارة من عينيها قالت: اتركيني، ونامت مطمئنة لخوفي – ص (193)). نشعر بأن هناك نسيجاً مخفياً بين (الأنا) و(المرأة) لدرجة انقسام (الذات الشاعرة) إلى هاتين الشخصيتين وذلك من خلال تداخل يتم باحتمال تتوقعه بعض الجمل، مثل: (مطمئنة لخوفي) ومثل (أقرأ لها بصوت خفيض- ص (195) المنبثة في المقطع الرابع الذي يؤكد ظنون الدلالات المتعددة إلى واحد: (كل تناغم في الصوت، يتشابك مع اعتقادها، بفردانية الخالق. ص (196)). وتمحو الظنون بيقينها مشهدية المقطع الخامس لاسيما في صورة التكوين المتهيكلة بالماضي (كانت) وما يستتبع حضورها في (الجسد) وتحولات الحضور من (إنسان) إلى (غابة):

كانت امرأة في هذا الجسد

لم تأبه لذوبانها

كانت غابة

يُجلس تحت ظلها

تشمّ رائحةَ الغريب فيها

وإذا ما تتبعنا المضيء من الشعرية في القصيدة، فلابد أن ننتقل

إلى المقطع السابع الذي تتوالى فيه التحولات لتصبح الأنثى المنشطرة إلى (الأنا) والـ(هي): (إيزيس) بدلالتها الرمزية الأولى التي تحيل إلى الاقتران مع نهر (النيل) و(الحب) و(الموت) وعلائق هذه العناصر مع المفردات (المقبرة/ النيل/ فتحت قلبي للحب) ولا أعرف لماذا كانت خاتمة المقطع بداية أغنية (أم كلثوم): (بالحب وحده)؟ ربما، من أجل التناص مع المعاش الواقعي. وتستمر (إيزيس) في الانبعاث متوسطة المقطع السادس الدال على (عجوز حكيم) يعرف كيف يترك لروحه أن تصعد من العالم الكثيف (قبل أن يحرك روحه من خلال لحن قديم، لابد له أن يتحدث إلى الأشياء- ص (201)) كما تتوسط حركة الانبعاث الإيزيسية الصورة الأساسية من المقطع الثامن: (رأيتُ كيف تحملكِ الرياح من وردة إلى وردة، ثم تصعدين. ص (206)) ثم يتمشهد (الموت) مع (النار) و(الشجر) و(الأوراق اليابسة) و(الدموع) في المقطع التاسع الذي يحيلنا إلى الصورة الوحيدة في المقطع (15) التي تختزل بعداً ايزيسيا جديداً:

لا من طينكَ أتيتُ

واليك لن أصعد/ ص (215-216).

وتتحير مسافة الانوجاد في (الوجود) لتنبسط بلغة عادية في المقطع (18) الذي يسحب (الجحيم) إلى (الهواء) عبْر مفردة (التنفس) ذات المعنى الفيزيقي المنبني على المفارقة في الجملة الأخيرة: (في رئتين أكلتهما الأحزان، لا حاجة إذن لاكتساب مواهب الغناء- ص (220)). ولا تلبث أن تسترجع المعادلة (صدى اللاوجود) في المشهد السردي العشرين المرتكز على فلاشباكية خاتمته: (ولا يتعرفون من خلالها خطواتهم، التي تحذفهم خارج السراب) لكن، ماذا بين (الصدى) و(السراب) غير (الأثر)؟

إذن، تتشاكل الآثار الشخوصية أيضاً مع الموجودات المتخذة هيئة المجسد والتمشهد والانتشار بهيئة أخرى عبر شخوص عادية (الطالب النيجيري) في المقطع العاشر، ثم التحول عن اعتياد الانتشار إلى اختزاله الجمالي في المقطع (22) الذي تتلاحم فيه (الأنا) بروحها وجسدها مع الطبيعة مرتدة إلى أحد تحولاتها السابقة = (الغابة) التي توزع تفاصيلها على العائلة:

الأشجار التي كانت أمي في لحظة

كانت جسدي في لحظة

كنتها أنا أيضاً

أميل مع الريح كأني هي

ولا يخفى ما في (الأنا الأخرى) من تقابلات تشترك في إنجاز الحيز الوجداني وفي إنجاز المجال العناصري المتشاكل كـ (منتوج) لـ (الريح/ الغابة/ إيزيس) والمتطيِّف كـ (شبح) لـ (أوزوريس) تظهره الذات وتخفيه مانحة تجواله أشياء من صفاتها: (الآخر المحب، المفتون، المتعدد فيها، والواحد لي – ص (226)) ويستهل المقطع (23) تداعياته بمخاطبة (الأنا الأخرى) مباشرة عن طريق الضمير (أنت) وقد اختلط بأبعاد المفردات: (الضوء/ قلبي/ الوهم/ الصوت الذى بلا شكل/ حيز التخيل) حيث وعبْر هذا الضمير تعود (الأنا) إلى (الأثر) أو إلى حيز المسافة التي كانت حائرة لأنها – الآن – اختارت طريقة (الصعود) وذلك (من وردة إلى وردة) سعياً الى ذلك (الطريق) الواصل بين عالمين: (عالم الكشافة والمجسدات) و(عالم الشفافة والمجردات): (كل مسببات حالتي، مجردة من الأشياء – ص (228)). ولا تبتعد عن هذه الحركة الجملة التي لولاها، لَمَا كان للمقطع الخامس والعشرين أهمية تُذكر: (عن زهرة نفسك التي

تتفتح اليوم- ص (232)) وعلة ذلك تكمن لا في الجملة ذاتها، بل، في امتداد انعكاس (الطريق) بمعناه الرمزي عليها من خلال (زهرة النفس) التي تصطدم بـ (الأنا الغابة) لتعكس (زهرة التكوين) ابتداءً من الأعماق ولا انتهاءً بحدودها المتواشجة مع (العالم)، أيضاً، عبْر (الآخر): (أنا أنظر ملء الرغبة في المعرفة، أقول هي في روحي المتنقلة، وليس كلانا العالم الواسع - ص (235) المقطع (27)) وكأن مسافة (الصعود) تأخذ في الارتداد إلى (نفسها) عندما لا تصل إلى (المعرفة الجارحة) أو (العالم المطلق) وهذا ما نجده في المقطع الأخير تاركاً لخاتمته التعبير ببساطة عن بانورامية (**حركة المشهد**) المبتدئة منذ المقطع الأول والمتوقفة في جمل القصيدة الختامية:

أنا المرأة التي هزمتها المعرفة تماماً

المعرفة الجارحة

لا تعرف كيف تخط عبر الأيام

عباراتها

لترميني بقبلة الحياة/ ص (246)

وإذا ما ابتعدنا عن المسرود العادي والمشهدي والرومانسي واليومي، راغبين في معرفة كيف تتحرك (**حركة المشهد**) التي ناقشنا تجلياتها آنفا، كيف تتحرك مع (**حركة الهايكو**)، لقلنا إن شبكة المداليل المتشكلة في صور (حركة المشهد) تشكّل (الخلفية المسرحية) لأبعاد (حركة الهايكو)، المتكونة من المقاطع ذات الأرقام التالية: (11) و(12) و(13) و(14) و(17) و(21) و(22) التي تشكّل بُعداً مشتركاً بين الحركتين (المشهدية) و(الهايكوية) والتي تكثف البنية القصيدية الكبرى = (القصيدة) في تلك المسافة المنفصلة عنها (شكلياً) والمتقاطعة معها

(دلالياً) والتي على ما يبدو قد تخلّت عنها لتكون صورتها في الصورة الفنية من المقطع (27) - ص (235): (ليس العالم هنا أو هناك) وهي الصورة ذاتها التي تراها تتبدّد بين (حركة الهايكو) ومقاطعها الساعية إلى القبض على (اللاثبات) أو على (المتحرك) من (حركة الذات) ومن (حركة العالم) حيث تطل (الآثار) بوجه جديد من (السراب) أو (الصدى) أو (الفناء) أو (الوجود) مازجة (الصوت) مع (الكلمة) و(الشك) في المقطع (11) ومع (المعني) في المقطع (12) ومع (النار) والفراغ) في المقطع (13) ومع (الطفولة) و(الوحدة) و(العزلة) و(التغيرات) في المقطع (14) ومع (التزييغ) في المقطع (17) ومع (البحر) و(الحب) و(الحياة) و(الذاكرة الدينية الجمعية) المتمثلة بـ (الحوت) المحيل إلى (يونس عليه السلام) في المقطع (21) المنجذب بعفوية ابتنائية إلى المقطع (11). فلو شابكْنا اللامرئي من العلائق بين المقطعين، لاكتشفنا كيف (الشك) يبني فلسفته المدلولية عبر (الكلمات) و(الحروف) متسرباً مع (الأفكار) إلى (فنائه الثاني) المتوجد في المقطع (27):

(1) الفناء الأول للشك: ويمثله المقطع (11):

ليست الكلمات

ليست الحروف

الأفكار وحدها

تنحرف ناحية الشك

تتفاعل فنية النفي (ليست) لتؤكد اليقين أو الاثبات عن طريق اندغامها في (الشك) مع (الأفكار) وذلك حين نستشعر الكلمة المحذوفة من المقطع المائل إلى فلسفة النفي والاثبات أو الساكن والمتحرك، وأعني كلمة (وحدها) المحذوفة من ناحية المكتوب الحاضرة من حيث علائق بياض

النص التي تشف عن احتمال كونها مكتوبة، وقابلة للإضافة: إمّا بعد (ليست الكلمات «وحدها») وإما بين (ليست) و(الكلمات) لأننا في الموضعين نستطيع سحْبَ فاعليتها على الحروف ثم، وبشكل طبيعي وصريح هي منسحبة على (الأفكار).

(2) الفناء الثاني للشك، وتجسده شعرية المقطع (21):

عندما نسقطُ خِفافاً

من فك حوت

منفصلين عن بحرنا

كضرورة للحياة دون جسد

سنألف فنا منا

مجرحين المعرفة التي نحن منها.

وهكذا، يحترق (الشك) ليبقى (القلق) المتحرك بين (الفناء) و(الوجود) رامزاً إلى (الطريق) الذي تتصوف علائقه كـ(بحر) و(حوت) و(خروج) من لحظة الإعتام والعماء والمجسدات إلى (لحظة المعرفة) التي ذابت عناصرها الذاتموضوعية في (وحدة التشكل) المتسارع الإيقاع بين (الحب) و(الموت) و(الحياة) و(الماء = البحر) و(النار) المتسللة من (طفولة المقطع (14) إلى وجودها في المقطع (13) عن طريق (جراح المعرفة) المتبادلة بين (ألفة الفناء) (والنحن) و(المعرفة) المنسحبة من نزيفها الأخير في المقطع (21) إلى نزيفها الآخر في المقطع (13):

كل فراغ يوصل الى سراب

كل نار هي أصل المعرفة

والأنا الأخرى

تهب النارَ طعامها

لأجل أن نصل

إلى تلمس الحقيقة.

ربما، إذن، (كلُّ) - المطلقة هنا - توصل إلى طرفين متضادين (الفراغ = السراب)/ (النار = المعرفة)، وربما لو استغنى النص عن جملتيه الأخيرتين المفسرتين، لكانت (الأنا الأخرى) بوجودها المتعالي قد تلامعت أكثر في (الأنا المجروحة) بـ (المعرفة) و(المهزومة) بـ (المعرفة).

(3) - قصيدة التوامض:

ويتكاثف هذا النموذج القصيدى في العناوين: (كي يلحظني أحد - ص (266) - دون حـــب - ص (273)/ الـــصـــدى - ص (279)). وتتفاوت اختزالات الإبراق بين عنوان وآخر، فهي سردية بسيطة في (دون حب) ولا ينبثق الانزياح إلا في الصورة الأخيرة التي تنزوي فيها (الأيام التي تمضي دون حب) كزمنية ماضية تسقط في الهامش: (نضعها في الهامش، ثم نبكي فقدانها - ص(274)) بينما نلمح كيف تنزح السردية عن حدثها الى شعرية الومض في قصيدة (الصدى) المبدوءة بتحديد المكانية (كوخ صغير) و(الأصوات) التي بداخله (الأنين) و(الأصوات) التي (خارجه) = (الموج)، وترتفع إيقاعية المكتوب مع الانتقال إلى تصوير صورة (الغائب): (أشعل عود ثقاب) منجزة من خلال (المفارقة) الدلالية بين (الإشعال) و(البحر) حركية (فناء الزمن) = (انطفأ اليوم) = (موت الرجل) الذى يئن داخل الكوخ منتحراً أو مشتعلاً: (اشتعل كله) التي تتضافر مع (اشتعال البحر) أيضاً. وبذلك تنحذف (المكانية) الأولى = (الكوخ) مع صورة الصوت = (الأنين) لينكتب مكانها وبطريقة حلولية مكان آخر هو (الحريق) و(الموج) كطرف لعلاقة أولى يجسد طرفها الثاني: (الظلام) و(الصمت):

لم نعد نسمع الأنين

نسمع الحريق فقط

ولا نرى إلاّ الظلام

يتردد في أنحاء الصمت.

ويسري هاجس هذا (الصدى) في قصيدة (كي يلحظني أحد) وذلك عبر بوتقة المفارقة التي لا تشعل الحريق لتطفئ الأنين، بل، عبر تلك المفارقة الداخلية لـ (الشاعرة) بين (الشباب) و(المكان) و(الآخرين) و(الاستقبال) وبين (خلع الجلد بضحكة) و(الخروج) المختلف المتشبّه بـ(اللامرئيين) الذي تختزله جملة ما بعد (كي) المتناغمة والموظفة في مكانها بحيث تتراكم أبعاد الدوال وشبكة المعنى فيها لا لتستقر بل، لتنتشر من جديد.

* * *

تتشتت (الأنا) في نصوص (رجل مجنون لا يحبني) تشتتاً جامعاً لشعرية الهواجس والألوان المختلفة لـ (الروح) المتعرفة كـ (صوت) لـ(الأعماق) وكـ (صدى) للمتضادات الحياتية المزدوجة، وكـ (نغمة) تخرج من (ناي) (الذات) و(الذات الأخرى) لتتشكل مع (الحب) وآثاره في (الفناء) و(الإفناء) و(الحضور) وذلك تبعاً لما قرأناه في العناوين الرئيسة من هذه الرؤيا النقدية:

(1) قصيدة المشهد الشعرى بتقاسيمها الثلاث:

(أ) – قصيدة التقنية السينمائية.

(ب) – قصيدة التفاصيل.

(ج) – قصيدة اللوحة.

(2) قصيدة الشفافية.

(3) قصيدة التوامض.

أما النصوص المتبقية في المجموعة، فأراها إيقاعين أختصرهما نقدياً بما يلي:

(1) نوستاليجية العلائق التي يبرز فيها (الحنين) كمحور أسّيّ تتحرك فيه عناصر متحايثة بين فنيتين:

(أ) - فنية المشهدية.

(ب) - فنية الومض والتبارق. وهذا ما يحضر في العناوين: (الحنان الذي لا أذكر منه سواك - ص (249)/ الوردة مطوقة بالذبول - ص (253)/ قيمة أخرى غير الاجابة - ص (258)/ كأني أروي صرخة - ص 261)) وبإمكاننا إضافة المقطع الأخير (32) من قصيدة (المعرفة الجارحة).

(2) القصة القصيرة المتمثلة بالعناوين: (شبْه غفلة/ حنان كاذب/ خادمة متعبة تحب صورة في المرآة/ طائر الموت/ بركة الزمن/ القدم العاطلة/ الليلة، أشياء أخرى/ صياد/ بشوكة/ ليس البكاء لأجلك) و(أبيض وأسود - ص (63)) التي تستخدم فيها الشاعرة تقنية (الشخصية) كعنصر أساسي لتكشف من خلال صورتها الفوتوغرافية مستواها الاجتماعي والاقتصادى ابتداءً من صورة (الأب) (والأم) و(عائلة الشخصية المؤنثة) وصولاً الى (عائلة الشخصية المذكرة). وأيضاً، تنضم العناوين الثلاثة: (أنديرا - ص (66) و(مشية على أطراف الأصابع - ص (139) و(أيتها الغانية - ص (158) إلى بعضها بعضاً لتكون أجزاء متفرقة من قصة قابلة للتركيب، بطلها الرئيسي يحضر من خلال (الراقصة) التي تعلن

بصراحة عن اسميها في العنوانين (أنديرا/ مشية على أطراف الأصابع) وتخفيه بنية (أيتها الغانية) لتظهره عن طريق شخصية العنوان (الغانية)، حيث تصبح (الراقصة «أنديرا») الهندية محورا لأجزاء ثلاثة تتشكل في عين قارئة مختلفة كـ (نص واحد) يحتمل أن نقرأه تكويرياً، أو تقطيعياً، أي: سواء ابتدأنا من العناوين كما رتبتها، أم سواء قرأناها بترتيب آخر: مثلاً: الجزء الأول ليكن: (مشية على أطراف الأصابع) والثاني (أيتها الغانية) والثالث (أنديرا).. إلخ.. حيث ولو اختلف الترتيب القرائي إلاّ أن البعثرة الموجودة ستجتمع في توضيح أوصاف (أنديرا) الجسدية وملامحها الحركية الأخرى ومدى علاقتها مع (أنا الضمير المتكلم) المتخفية وراء تاء تأنيث الشاعرة (ميسون القاسمي).



هامش

*) رجل مجنون لا يحبني/ ميسون صقر القاسمي/ مهرجان القراءة للجميع – الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ط 1/ 2001/ الصفحات (313).

* * *

الصورلوجيا (Imagologie) مبحث من مباحث الأدب المقارن، يهتم بدراسة وتحليل ورصد الصور الثقافية، التي تكوِّنها (وتحملها) الشعوب عن بعضها البعض، في سياق شروط موضوعية معينة. وهي تُعْنى بالوقوف على جدلية صورة الذات وصورة الآخر في ثقافة معطاة: (أدب شفهي أو مكتوب أو مرئي). ويطلق مرادون (M. Maradon) على هذا المبحث اسم: «علم الصور» (Science des Images)[1].

ومما جاء في تقديم المقارن الألماني فون هيغو ديسرينك (Von Hugo Dyseninck) للعدد الرابع من (**مجلة سيكولوجيا الشعوب**) الخاص بدراسة الصور الثقافية:

> كثيراً ما اعتُبِرت الصورلوجيا من قبل بعض الأصول الأدبية والذاتية المحايثة للصور بمثابة مبحث يستهدف أولاً وقبل كل شيء تبديد ميثات الآراء الخاطئة عن الجماعات الإثنية واللغوية أو القومية[2].

ويسميها ديسرينك: (**علماً**) يتوخى اكتشاف السمات المميِّزة فعلاً للجماعات. كما يطلق عليها في مصنَّف آخر له اسم: «الصورلوجيا المقارِنة» (Komparatistische Imagologie)[3].

إن **موضوع** هذا المبحث، حسب جان - ماري كاري (J. M. Carée) وفرانسوا غويار (François Guyard)، هو «الأجنبي كما يُرى»، وهو «حقل المستقبل»[4].

من المسلَّم به أن الصور تشكل جزءاً من خطاب الإنسان، «وعند هذا المستوى تجد الصورلوجيا **موضوعها الحقيقي**»[6].

وحسب بيير برونيل (P. Brunel) الصورلوجيا «علم جديد» أفضت إليه دراسة محكيات الرحلة[6]. في حين يرى باجو (D. H. Pageaux) أن الكتابة عن الآخر، أو كتابة الآخر (بشكل عام)، هي التي «أفضت بنا إلى هذا **الفضاء المقارني** الرحب: الصورلوجيا»[7]. إنها إذن الحقل الذي يشتغل بدراسة الصور والتمثيلات والطرق التي يرى بها مجتمع ما مجتمعاً آخر ويحدِّده ويحلم به. ويكمن دورها في رفض الأحكام المسبقة، والإلحاح على ضرورة وأهمية الانفتاح على الآخر، بهدف تحقيق نظرة شمولية للإنسان. ولتحقيق ذلك ينبغي أولاً القيام بدراسة وصفية نقدية لكيفية انكتاب الذات الغيرية في أي خطاب عن الآخر.

وإذا كانت الصورة نظرة إلى الواقع المغاير من خلال منظور قيمي كوّنته الذات المختلفة أو المُخالفة، فإن ما يشكل موضوع الصورلوجيا هي هذه التصورات والصور المؤدية إلى تحصيل تمثيلية الآخر. غير أنها لا تُعنى - في اعتقادنا - عناية مباشرة وسطحية بالمضمونين الحقيقي والمحتمل لتلك التصورات أو الصور، بقدر عنايتها بالإجراءات الأسلوبية التي تؤدي إلى إفراز هذه الأخيرة. ومن هنا، فإنها لا تبحث في التصورات فحسب، بل تنبش أيضاً العلاقات النصية الرابطة بين هذه التصورات على هيئةٍ توهم بحقيقة أو واقعة المنظور إليه. وقد تتخذ هذه الهيئة صيغة تداخل سرِّي أو معلن عنه.

وما تنبغي الإشارة إليه هو أن الصوررلوجيا لا تهتم فقط بدراسة وتحليل صورة الآخر، ذلك لأنها معْنية كذلك بتحليل صورة الذات. فالكلمة حول الآخر تمتزج وتتداخل وتلون الكلمة الاعترافية حول الذات: إن

الحقيقة الحقيقية أو المحتملة حول الآخر لا تنفصل عن الحقيقة المصوغة حول الأنا.

ويسميها باجو: «**الصورلوجيا الأدبية**». وللتسمية أكثر من دلالة. فهي تعكس أولاً رغبة صاحبها في انتشال هذا المبحث الذي يهتم «بدراسة صورة الأجنبي في أثر ما»[8]، من رواسب علوم أخرى متاخمة أبعدته عن حقل الأدب. الأمر يتعلق - أساساً - بالتركيز على كلمة «أدب»، وإلا انزلق الباحث إلى مجالات أخرى تقصيه من الحقل المخصص له. ويمكن أن نستشف هذا التوجه الجديد من عنوان دراسة لباجو: (أفق جديد للدراسة في الأدب المقارن: الصورة الثقافية). وهو مقال قيم قال عنه بيير برونيل: «إنه نص تنظيري هام»[9]. وقال عنه ميشيل كادو (M. Cadot): «إنها دراسة سعت جاهدة إلى موضعة الصورلوجيا الحديثة في إطار منهاجي صارم يستلهم على الخصوص سيميولوجيا أمبيرتو إكو (Umberto Eco)[10]» ولهذه الاعتبارات نحن مدعوون للتوقف بعض الشيء عند هذه المحطة الجديدة، لنرى مدى تمايزها عما نسميه بالصورلوجيا الكلاسية التي أرسى قواعدها الفرنسي جان - ماري كاري.

جاء في المقال آنف الذكر:

الصورلوجيا هي دراسة صورة الأجنبي في أثر أو أدب ما. وإذا ما استعضنا عن كلمة «أدب» في هذا التعريف بكلمة «ثقافة»، سنتاخم حدود ورهانات أبحاث متعددة يقوم بها الإثنولوجيون والإنثروبولوجيون والسوسيولوجيون ومؤرخو العقليات الذين يتشبثون بأسئلة المثاقفة والانحطاط الثقافي والاستلاب الثقافي أو أسئلة التاريخ الاجتماعي والثقافي. وعلى كل حال، فإن الأمر لا يتعلق بإهمال الأدب من أجل السوسيولوجيا، أو بهدف تنويع الانشغالات إلى حد التوسيع

اللامحدود «لمجال» البحث على غرار المؤرخ: **ذلك لأن الأدبي لا يمتلك بعد الوسائل المسعفة، وإنما يتعلق الأمر بمواجهة الأدب بممارسات ثقافية أخرى**: (مواجهات ضرورية في حالة «الصورة» الأدبية التي ينبغي أن تكون - في لحظة معطاة - في علاقة بتعبيرات إيقونية أخرى - بحسب العصر - كالصورة المطبوعة Estampe والصحافة والأدب الملحق والكاريكاتير، إلخ). كما **يتعلق الأمر بتأمل الأدب في إطار تحليل شامل يخص ثقافة مجتمع ما**، ويرفع بعض الحواجز الاعتباطية بين الأدب والأدب الملحق وأدب الدرجة الثانية أو الأدب الشعبي، وبين الأدب والعلوم الإنسانية، وبين الأدب والعلوم التاريخية[11].

فما يهم رجل الأدب - **خلافاً** لعالم الاجتماع والمؤرخ ورجل **الدولة - هو** «النقل الأدبي» للصورة. إلا أن هذا لا يعني أن الصورة الثقافية تفرض على الباحث أن يأخذ بعين الاعتبار فقط النصوص الأدبية ولا شيء غير النصوص الأدبية وشروط إنتاجها وانتشارها، بل كذلك **المادة الثقافية** التي تمت بها الكتابة وتم بها التفكير والعيش. إن هذا النمط من الدراسة يجر الباحث إلى مَلاقٍ إشكالية، حيث تنزع الصورة إلى أن تكون كشّافاً منيراً لاشتغال إيديولوجية معينة: (التحريض والعنصرية مثلاً..)[12].

ولذا يجب أن تنتهي الصورلوجيا - حسب ما يعتقده د. هـ. باجو - إلى:

> تحديد الصور الموجودة في نفس الأدب، ونفس الثقافة. وهو ما نسميه على مستوى **تاريخ الأفكار بـ «الآراء» والاختيارات الثقافية** التي يتم انطلاقاً منها إعطاء المشروعية لصور الثقافة وتطويرها[13].

ووفق هذا التصور **تفضي دراسة صور الثقافة إلى فهم تاريخ الأفكار والعكس صحيح**. ولهذا يُعتبر تاريخ الأفكار - بالنسبة لباجو -

بمثابة التتمة اللازمة للصورلوجيا. وهكذا فتح الدارس آفاقاً جديدة لهذا المبحث الأخير، وبعيداً عن الالتصاق بمبادئ «النقل» الأدبي للصورة، أضحى لزاماً على الصورلوجي - عاجلاً أم آجلاً - دراسة **خيوط القوة التي تحكم ثقافة ما**، وكذا منظومة أو **منظومات القيم** التي يمكن أن تتأسس عليها آليات التمثيلية، أو بالأحرى **الآليات الإيديولوجية**. فدراسة **انكتاب مختلف صور الأجنبي تعني دراسة تحديد الأسس والآليات الإيديولوجية التي ينبني عليها مبدأ الغيرية**[14].

ووفق هذا التصور الذي يرى كتابة الآخر فضاء صورلوجيا مقارناً يتمازج فيه النوع الأدبي بالبعد الأنثروبولوجي، ينبغي إذا ما تعلق الأمر بدراسة التدوينات الأدبية:

أ - استحضار كل الوسائل والتقنيات التي تسمح بجرد مسالك كتابة الغيرية والكتابة عن الغيرية.

ب - جرد الإجراءات التي تُحضر بحسبها التراتبيات بين الرحالة (**الملاحِظ**، الثقافة الأصلية)، والآخر (**الملاحَظ**، الأجنبي القريب إلى حد ما، أو البعيد أو المألوف أو الغرائبي)[15].

وبعبارة موجزة نقول مع باجو: لن يتم إدخال تجديدات عميقة على هذا المبحث، سوى بفضل «**الوحدة المخصبة بين العلوم الإنسانية والتحليل الأدبي**»[16]. فالاكتفاء باستدراجه إلى العلوم الإنسانية قد أفضى إلى إفراز صورلوجيات غير أدبية: (صورلوجيا تاريخية، صورلوجيا سوسيولوجية، إلخ) لذا ينبغي رد الاعتبار للشق الثاني الذي هو التحليل الأدبي بُغْية المحافظة على أدبية المقترب الصورلوجي، وطبعاً مع مراعاة الشق الأول، لأن:

أ - الهدف النهائي للصورلوجيا يتموقع على مستوى وظائف الصورة.

ب - هذا الدرس يستند إلى قيم مبدئياً ميثية، تعمل - في النهاية - على تحديد دورها في حياة المجتمعات[17].

ولعل هذا المقترب الجديد هو ما سمح بإعادة التفكير في تحديد حقل هذا المبحث، إذ لا يُعقل أن يتنكر الباحث **للواقعة الأدبية**، إلا أنه ينبغي أن يدرسها انطلاقاً من النصوص الأدبية. ومن الجلي أن هذا الاقتضاء المزدوج، وهذا التحول الحاصل في أفق منظور دراسة الصورة والواقعة الأدبية، قد كان من نتائجها عند باجو وضع تحديد محتمل لحقل هذا الضرب من الأبحاث[18].

ونظراً لهذه الاعتبارات جميعها، ارتأينا - في دراسات سابقة - انتهاج **الشعرية** مقترباً. أوليست الشعرية هي: «دراسة الأدبية»[15]، وأن هدفها هو:

أ - وصف اشتغال النسق الأدبي.

ب - تحليل عناصره المكوِّنة.

ج - بسط قوانينه.

د - تأسيس العلاقات بين عناصره[20].

ولا شك أن أدب الرحلات يستجيب لهذا الهدف، اعتباراً لخصوصيته، وتماشياً مع هذه الخصوصية نرى لزاماً علينا - حتى يتسنى لنا رصد مختلف تجليات المحتمل في الخطاب الرحلي - مضاعفة الملامسة النقدية المحايثة للنص، بمقترب أكثر شمولية، يأخذ بعين الاعتبار المكونات المختلفة **لجامع النص** (Architexte). فما المقصود بهذا الأخير؟

إن جامع النص هو المقولات العامة أو المتعالية (Transcendantes)، مثل (أنماط الخطاب، أشكال الملفوظية، أجناس أدبية ينتمي إليها النص الخاص). لأن **موضوع الشعرية** هو ما يسميه

جيرار جينيت بعبْر - التناصية (Transtextualité)، أو **التعالي النصي للنص**، أي كل ما يربط هذا الأخير - بشكل جلي أو سرّي - بنصوص أخرى. ويتعلق الأمر في **الجامع التناصي** (Architexualité) بإشارة مصاحبة للنص أو ملحقة به (Paratextuelle)، كإشارة رواية، محكي، قصائده، إلخ، التي ترافق عنوان الغلاف، وتحدُّد الانتماء الوصفي (Taxinomique) للنص.

ويحدد جيرار جينيت أنماط العلاقات عبر - النصية في:

1 - **التناص**: علاقة حضور (Comrésence) بين نصين أو أكثر. أي حضور نص في نص آخر. مثال ذلك: (الاستشهاد، السرقة، التعريض).

2 - **النص الملحق**: ويسمى النص المصاحب أو الموازي مثل: العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، المقدمة، الهوامش، وينمّ الإلحاق النصي (Paratexualité) عن **البعد التداولي للأثر**، أي تأثيره على القارئ، وهو ما يسميه فيليب لوجون (Ph. Lejeune) **بالميثاق النوعي** (Le pacte générique).

3 - **الميتا - تناصية** (Métatexualité): وهي العلاقة النقدية التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يحيل عليه بالضرورة.

4 - **الاستغراق التناصي** (Hypertextualité): علاق نص لاحق (ب) (Hypettexte) بنص سابق ·أ) (Hypotexte)، يلتصق به ويحاكيه أو يقلده ويترفع عنه ويقوم بتحويله أو تشويهه دون الإحالة عليه. والاستغراق التناصي ممارسة **عبر - نوعية** (Transgénérique)، تطال عبور جنس أو أجناس معينة لجنس آخر أو أجناس أخرى[21].

ولعل في هذا الجهاز المفاهيمي الشعري بعض ما يعزز اختيارنا المنهجي ويبرره.

خلاصـة:

أهم الخلاصات التي يمكن أن نخرج بها مما سبق هو أن:

* الصورلوجيا ترصد الصور الثقافية الأدبية وتحللها.
* علم الصور يتوخى تبديد الميثات والأحكام المسبقة المكونة عن الغير.
* موضوع علم الصور هو خطاب الذات عن الآخر، أي التصورات المفضية إلى تمثيلية المغايرة.
* علم الصور تولّد من أدب الرحلات، لأن هذه الأخيرة تقوم على مقارنة الصور أو التمثيلات.
* علم الصور ينبغي أن ينهض بدراسة كيفية انكتاب الآخر في **خطاب الأنا**، وبالتالي كيفية أسْلبته.
* لا ينبغي عليه أن يهمل «الأدبي» في الرحلي من أجل مباحث أخرى، ولا ضرورة لتوسيع حدود انشغالاته ومجالات اشتغاله إلا بالقدر الذي يغني التأمل الأدبي: كالالتفات إلى التعبيرات الأيقونية الأخرى، ورصد النصوص التصويرية المدروسة في تعالقاتها مع ما يسمى بالأدب الملحق، وفي ضوء إمدادات النقد الأدبي والعلوم الإنسانية والتاريخية.
* لا ضير في استحضار أجواء «المادة الثقافية»: (تاريخ الأفكار أو خيوط القوة المتحكمة في منظومة قيم ثقافة ما). تلك المادة التي انكتبت بها الغيرية، للوقوف على طبعة الاشتغال الإيديولوجي للصورة.
* كون علم الصور يرفض الأحكام القبلية، فهذا دليل على كوسموبوليتية وأنَسية شموليتين.

* لهذه الاعتبارات كلها انتهجنا الشعرية مقترباً في أطروحتنا التي تحمل عنوان: (**المحتمل في الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفياتي**)[22]، لأنها تمكننا من الوقوف على الخصوصية الأدبية للنص الرحلي من جهة، وعلى طبيعة اشتغال أنساقه الأدبية وقوانينه وعناصره المكوِّنة للجامع النصي والأمشاج العبر - نصية من جهة ثانية.

الهوامش

1) S. Marandon: "Les Images des Peuples"; Revue de Psychologie des Peuples, 1/1964. p 250.

2) Von Hugo Dyserinck: "Introduction"; Revue de Psychologie des Peuples, 4/1971. p 354.

3) عنوان الفصل الرابع من كتابه: Komparatistik بون 1977. من ص 125 إلى ص 133.

4) المرجع السابق، ص 126.

5) martin Steins: "Permanences de L'Imagerie Africaine"; Actes du 7e Congrés de L'A.I.L.C, p 244.

6) P. Brunel: "Préface"; in: F. Moupeau: Metamorphoses du Récit de Voyage, Actes du Colloque de La Sorbonne et du Sénant (2 Mars 1985), Paris - Genéve 1986. p 7.

7) D - H. Pageaux: "Le comparatiste; Homo Vlator"; Neohelicon, 12/1. 1985. p. 207.

8) D - Hageaux: "Une Perspective et D'étude en Littérature Comparé: L'Imagerie Culturelle"; Synthesis 8/1981. p 169.

9) بيير بروتيل: المرجع السابق، ص 170.

10) michel Cadot: "Les études D'images"; in: la recherche en Littérature Générale et Comparé en France: Aspects et Problémes, S. F. L. G. C - Paris 1983. p 82.

11) د - هـ. باجو: المرجع السابق، ص 170.

12) نفسه، ص 170.

13) نفسه، ص 171.

14) نفسه، ص 172.

15) D - H. Pageaux: "Le Comparatiste: Homo Viator"; pp 207-208.

16) المرجع السابق، ص 201.

17) مارتان ستاينس: المرجع السابق، ص 244.

18) D - H. Pageaux: "Une perspective D'étude en Littérature Comparé"; p 170.

19) Henri Meschonnic: Pour La Poétique 1; Editions Gallimard 1970. p 174.

20) T. Todorov, cité par H. Meschonnic, p 24.

21) G. Genette: Palimpsestes (La Littérature au Second degré); Editions du Seuil 1982. pp 7- 8- 9- 12- 448.

22) سبق أن نشرنا أجزاء منها في كتاب: عتبات الكتابة، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، 1998، وكذا في كتاب: العين الساخرة، منشورات المركز المغربي للتوثيق والبحث في أدب الرحلة، 2000.

* * *



لابد قبل التحدث في هذا الموضوع المتعدد الجوانب والأبعاد من الوقوف على مفهوم التجربة الذي أعنيه في هذه المحاضر، لأن التجربة الإبداعية ذات منزع فردي في المنشأ والبدء، ولكنني أعني بها هنا جماع النصوص الشعرية التي تشكل ظاهرة أدبية لها معالمها وخصوصيتها في محيط اجتماعي بعينه وفي مرحلة تاريخية محددة، فالظاهرة الأدبية «جزء من كلية اجتماعية»، والكلام لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة، من هنا كانت الإشارة إلى أن هوية النص تتحدد بموقعه في سياق ثقافي محدد له سماته وعلائقه، وأن النص الأدبي لغة تنتمي إلى مجال إشاري له محدداته الفكرية والاعتقادية كما يرى باختين، فهو حديث عن العالم، فالنص منظومة إشارية وينبغي أن نؤكد أن هذه المنظومة ذات علاقة بالغة الخصوصية بالمجتمع والتاريخ، ومهما قيل من أن «لغة الفن اللفظي متعددة النظم وساحة إشارية شاسعة تمتلك خاصية التعدد الدلالي والتأويلي والإبلاغي» فإنها لابد أن تتحدد على نحو ما بمحيطها وزمنها.

ولست أنطلق في محاضرتي هذه من منطلق الدراسة الإقليمية باتجاهاتها المذهبية المختلفة وفلسفتها المتباينة، ولكنني أعتقد جازماً أن السياق الطبيعي للتجربة الشعرية المعاصرة في المملكة هو الثقافة العربية، غير أن الانتماء الجغرافي والمجتمعي من شأنه أن يبرز مكامن الخصوصية فنياً ورؤيوياً، كذلك فإن ثمة ضرورات عدة تفرض هذا المنحى في التناول لا يتسع المجال لعرضها.

كذلك فإنه لابد من الإشارة إلى المقصود بلفظة الجديدة في عنوان

هذه المحاضرة، وبادئ ذي بدء أود أن أشير إلى أنني لا أقصد بها الجدة الزمنية أو الشكلية الوزنية على وجه التجديد. بل إنني أرى مع بعض الباحثين أن القصيدة الجديدة هي تلك التي تتحول إلى نصٍ مفتوح، وليس إلى نص عائم فثمة فارق كبير بين المفهومين، فالنص المفتوح هو الذي لا يُغل بأغلال الدلالات المعجمية الثابتة، ولا يذعن للثبات المطلق في أطره الفنية والجمالية، هو الذي ينطلق باتجاه ما هو جوهري متجدد، لا يحيل إلى الماضي فحسب، الذي يسعى إلى الكشف والارتياد ولا يتقوقع في إطار قالبي متجمد، وربما كانت مقولة الدكتور عز الدين اسماعيل عن جماليات التشبيه وجماليات الاستعارة في حديثه عن النص المغلق والمفتوح أقدر على بيان آلية التجديد «فالتشبيه إحالة إلى معرفة ماضية والاستعارة كشف لمجهول (رؤية للحظة الراهنة في المستقبل)، مع التشبيه تتحقق جماليات التوقع ومع الاستعارة تتحقق جماليات الدهشة، ومن الواضح أن الاستعارة بمفهومها البلاغي التقليدي كتشبيه فقد أحد طرفيه ليست هي المقصودة، وإنما الاستعارة بمفهومها الكلي نقل الكلمة من سياق إلى سياق آخر مختلف تماماً.

ولا أريد هنا أن أنساق مع غواية المفاهيم المتعددة لمعنى التجديد ولكنني أود أن أشير إلى أن هذا المعنى يندرج في سياقات متعددة إلى أن يصل ذروته فيما يسمى بالوعي الإشكالي، أي الوقوع في أسر اللّحظة التاريخية المتدابرة الأزمنة كما يقول البعض أي «الإدراك المتوتر للّحظة التاريخية التي يتحول فيها كل شيء ويفر منها كل شيء، يكون طرفاها بين الزمن الكائن وما سيكون» على حد تعبير جابر عصفور، ولست بالتأكيد مع المغالاة في هذا الفهم، كما أنني لست مع قصر مفهوم التجديد على الجانب الوزني الشكلي الذي يرى في مجرد الخروج على أوزان الخليل ولوجاً إلى رحاب العصر.

وأود أن أشير إلى أن مسألة البحث في البدايات والتاريخ لهذه التجربة ليس مما هو في صلب اهتمام هذه العجالة، فالحديث عن البدايات يحتاج إلى جهد بحثي متصل وأنوه هنا بما بذله العديد من الباحثين في هذا المجال كالأستاذ صالح الصالح والدكتور البازعي والشيخ عبدالله بن إدريس والأستاذ خالد المحاميد والدكتور شاكر النابلسي في كتابه (نبت الصمت) والدكتور عبدالله الحامد في كتابه عن الشعر العربي الحديث في المملكة وغيرهم.

التجربة الجديدة والتساؤلات:

هناك تساؤلات حول ماهية التجربة الجديدة من أصحابها ومؤيديها، ومن المتخوفين منها، لقد طرحت أسئلة عديدة حول هذه التجربة كتلك التي تولت مجلة اليوم السابع[1] طرحها على مجموعة من شعراء هذه التجربة وبعضها يشكك في وجود مثل هذه التجربة أصلاً كالسؤال الذي نصه: هل تعتقد بوجود قصيدة جديدة في المملكة، وكيف تنظر إليها؟ وقد تولى الإجابة عن هذا السؤال وغيره محمد العلي وعلي الدميني ومحمد الدميني ومحمد عبيد وعلي بافقيه وفوزية أبو خالد، وكان جوهر هذه الإجابات يتمثل في عدة نقاط منها أن هذه التجربة (القصيدة) موجودة بالفعل وهي وليدة الواقع الاجتماعي المتطور والمتحول، وأن هذه القصيدة تمتلك خاصية تعبيرية لا مثيل لها، وأنها تتمثل في صراع التجربة مع صرامة الموروث اللغوي والميثولوجي، وأن من أهم خصائصها أنها أسقطت عن جسدها بثور الرياء، والبكاء المجاني والغزل الفج ودخلت في نسيج الجوهر الوطني والقومي والإنساني ومقاومة جفاف الصحراء، وأنها ولدت كي تقول الحقيقة كاملة، وقد حظيت هذه التجربة بقسط وافر من المحاولات التنظيرية والنقدية كتلك التي أفرد لها

الدكتور البازعي كتاباً كاملاً تمحور حول ثقافة الصحراء وجوهرها الجمالي والرؤيوي، وكتلك التي أفرد لها الدكتور الغذامي فصولاً في كتابه «تشريح النص»[2] وتناول فيها مسألة النموذج الدلالي المتكامل، ويدخل في هذا الإطار إسهامات سعيد السريحي وآخر ما كتب من دراسات نقدية متكاملة فيما أعلم كتاب «في ذاكرة الصحراء»[3] للأستاذ محمد إبراهيم الدبيسي.

وأما الجدل حول مشروعية هذه التجربة وسماتها فقد استوعب حيزاً زمنياً ليس باليسير، وعقدت لمناقشتها أكثر من ندوة ومن أهمها تلك التي عقدت في الجوف قبل سنوات واستضافت عدداً من المفكرين والشعراء.

أما التساؤل حول هذه التجربة من موقع آخر، وما أثير من جدل حول الحداثة والتحديث وعلاقتها بالجانب العقدي، وما ألف حولها من كتب خصوصاً كتاب «الحداثة في ميزان الإسلام»[4] للشيخ عوض القرني، وكتاب «الحداثة من منظور إيماني» للدكتور عدنان النحوي وكتاب الأستاذ أحمد فرح عقيلان، والردود التي نشرت حول ما جاء في هذه الكتب، وتلك المواقف الوسيطة التي تنظر إلي الحداثة من زاويتين إحداهما تتعلق بالفكر والأخرى بالشكل وترى ألا ضير في الأخذ بالمنجزات الجمالية في حين أنه ينبغي نبذ الموقف الفكري، كما لاحظنا في محاضرة الدكتور الهويمل التي كان موضوعها (الحداثة بين التعمير والتدمير)، وما كتبه أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهري في كتابه «الالتزام والشرط الجمالي».

ومهما يكن من أمر فإن الإنصاف يقتضي أن نشير إلى أن بعض قصائد التجربة الجديدة قد اشتط في توظيفاته التراثية ورؤيته، وجنح إلى ما يمكن أن يثير الشبهة، وأفسح المجال للشك أو أنه تغاضى عما ينبغي

إزاء الموقف العقدي الراسخ وهومٌ في فضاء من الرؤى التي قد يفهم منها الانفلات من الالتزام الديني تحت تأثير بعض توجهات التجربة الشعرية الحديثة عربياً وعالمياً، وربما كان ذلك وراء تلك الضجة التي أثيرت حول هذا الموضوع والتي كانت مثار استغراب لدى بعض الشعراء العرب من ذوي التوجه الإسلامي مثل الدكتور حسن الأمراني الذي كتب معظم دواوينه في إطار التجربة الحديثة وقال لي: مرةً إن هذا الأسلوب الجديد يحرص عليه الشعراء الإسلاميون في المغرب لأنه يتيح لهم المجال ليبدعوا ولينافسوا أصحاب الاتجاهات الأخرى، وأذكر أن الأستاذ عقيلان الذي كان قد شنّ حملة واسعة على التجربة الشعرية الجديدة في كتابين من كتبه قد أبدى ارتياحه الشديد لبعض نماذج سمعها في إحدى الأمسيات الشعرية في المركز الثقافي في حائل حين قال معلقاً على ما قرأه الشاعر أحمد الصالح والشاعر عبدالله الصيخان، إنني أشعر أنه قد ولد لي ابنان هذه الليلة بعد أن سمعت منهما هذا الشعر الجميل، وقد كان الغموض والتعامل مع التراث دون انضباط وبعض جوانب الفكر النظري كل ذلك أحاط هذه التجربة الجديدة.

وأود أن أشير إلى أنني في هذه المحاضرة لن يكون بمقدوري أن أتتبع جهود الشعراء الروّاد الذين أسسوا للقصيدة الجديد، ولا أولئك الذين تطوروا بها وعملوا على تأصيلها على نحو ما كالدكتور غازي القصيبي والدكتور إبراهيم العواجي وغيرهما، ولا أولئك الذين ظلّوا على ولائهم للقصيدة العمودية ولكنهم كتبوا القصيدة الجديدة بل وعملوا على تبنيها في أشعارهم الأخيرة مثل الدكتور محمد العيد الخطراوي والشاعر الصعابي والحساني وعمر مفتاح وغيرهم فأولئك يستحقون هم ومن أشرنا إليهم دراسة خاصة أرجو أن يكون بمقدوري إنجازها.

ولكنني سأحاول استقراء تجارب الشعراء الذين ترسخوا في التجربة

الجديدة وأصّلوها عبر دواوينهم المتتالية الصدور، وعلى الرغم من إغراء التصنيف إلى أجيال فإنني لا أرى إمكانية ممارسة ذلك بدقة، ولكنني سأشير إلى هذه الإمكانية كلما رأيت ذلك مفيداً.

وليس من شك في أن الشعراء: سعد الحميدين، ومحمد العلي وأحمد الصالح وعلي الدميني هم أبرز المؤصلين لهذه التجربة وذلك إذا استثنينا بعض الأسماء النسائية اللامعة التي سنشير إليها في محور خاص، ولا أعتقد أنه من المفيد التحدث عن منجزات هذه المجموعة بشكل مجرّد من الاستشهادات والنماذج، وكذلك ما يمكن أن يستشهد به من نتف مقتبسة منتزعة من سياقاتها قد لا تعطي فكرة متكاملة، غير أنه لا مجال أمام الدارس إلا سلوك هذا السبيل. ومن الواضح أن أعمال هؤلاء الشعراء تعكس تطور أساليبهم ورؤيتهم الفنية، كذلك فإنها تحمل في تضاعيفها كثيراً من هموم القصيدة العربية الحديثة في مرحلة الريادة فيما يتعلق بموقف أصحابها من الحياة كالموقف من المدينة أو الزمن أو التراث أو الحب أو المجتمع كما أوضحها احسان عباس في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» ولسوف أعرض لذلك أثناء مقارنتي لتجربة هؤلاء ولكن ما يهمني الآن هو استقراء ملامح التجربة من الناحية الجمالية، فنحن نجد أنهم في المراحل الأولى من التجربة كانوا يلجؤون إلى منهج التمثيل الكنائي الذي يترجم الواقعة إلى صورة شعرية توحي بها، وإلى التداخل مع التراث واستخدام مفرداته في هذا الإطار بحيث تبدو الحادثة أو الواقعة أو الشخصية معنى يمكن بلورته في سياق القصيدة بإيحاءاتها الأصلية دون تعديل يذكر وإقحام النصوص المبتسرة أو العبارات المبتورة في السياق في إضاءة مفاجئة، أو تقوم بوظيفة التضمين البلاغي بمفهومه التقليدي، ومنهج التمثيل الكنائي قرين التشبيه حيث المعنى الكلي يماثل ما تقضي به الصورة.

وقد تطوّر هذا المنهج فيما بعد وأصبحت القصيدة تدور حول عنصر تراثي يتخفف من أعبائه الدلالية التاريخية ليدخل في مجال جديد ويقيم علاقات نصية ومفهومية جديدة.

كذلك فقد تفاوتت طرائق استلهام المناخات الشعبية وتوظيفها من شاعر إلى آخر، ولكنها تسجل كظاهرة فنية تزداد كثافة في التجربة الشعرية السعودية الجديدة أكثر من غيرها وتتجاوز الأنساق اللغوية إلى العناصر الحركية كالرقص الجماعي وما إلى ذلك.

كذلك فإن ظاهرة بناء النموذج وتطويره ورصد تحولاته في محاولة للاستفادة من القصة أو الرواية تبدو ظاهرة مشتركة لدى هؤلاء الشعراء، ولكنها تختلف من شاعر إلى آخر على نحو ما سنرى.

وظاهرة القصيدة الطويلة - بمفهومها الفني - التي تتعدد مقاطعها وتتعقد الرؤية فيها وتحفل بالصراع وتتشابك فيها الدلالات، وتستنبت فيها الأقنعة تبدو من التقنيات الظاهرة في هذه التجربة.

كذلك فإن توظيف التشكيلات البصرية، والتمثيلات الصوتية والانشغال بالتجربة الإبداعية والإيغال في اللعب بالحروف والكلمات والتكرار وما إلى ذلك.

وإذا كنت سأشير بالدرجة الأولى إلى الظواهر الجمالية فإنني لا أرى أنها منبتة الصلة بتلك الهوية الثقافية التي أشار إليا الدكتور البازعي في كتابه (ثقافة الصحراء) التي تعني كما يقول (تفاعل كثير من المبدعين مع ذلك العالم السديمي الممتد بغموضه ورهبته وتقلباته، عالم الرمل الراحل أبداً، والصحراء الجرداء، والمطر الشحيح الذي لا يعرف جدولاً ثابتاً، ولكن هذا ليس كل شيء، فقد طغى نمو المدن وانتشار الفن ودخول التكنولوجيا بكل ثقلها على هذا العالم أو كاد، ولكن ما ظل رابضاً في اللاوعي الجمعي وفي امتداداته التراثية والجمالية الذي يشهد عليه قيام فن مواز

يتعلق بأذيال ذلك العالم ويستحضره وهو الشعر النبطي»، كل ذلك يفسر لنا كثافة الحضور التراثي وتجذره بكافة صوره في القصيدة الحديثة في المملكة، وهو حضور ذو طبيعة نوعية، ومهما قيل عن التوظيفات الأسطورية اليونانية فإنها تظل ضئيلة، فالتراث بنصوصه الشفوية والكتابية والحركية والشكلية الحسية له حضوره المتعين حتى (تيمة) الانبعاث التي وجدناها لدى الشعراء التموزيين تظهر في الشعر السعودي بثوبها التراثي العربي الصميم.

ولعل في الانتقال من التعميم إلى التخصيص ما يفيد، فالشاعر سعد الحميدين الذي أصدر عدة دواوين تبلغ الأربعة[5] ذو تجربة طويلة متعددة الأبعاد وليس من الممكن استقصاء ملامحها، ولكننا لابد أن نشير إلى ثلاثة ملامح بارزة في هذه التجربة:

أولاً: استلهام الأجواء والمناخات والنصوص والفنون الشعبية.

ثانياً: الاهتمام بالتشكيل البصري والإيقاعي اهتماماً ملحوظاً.

ثالثاً: انفراده ببطولة ذات ملامح تشكيلية خاصة.

وقد كان من أبرز الظواهر التي تميزت به قصيدة الحميدين يتصل بالبنية الوزنية حيث المزاوجة بين المقاطع المدورة التي تكتب كتابة نثرية وتتضمن صوراً متلاحقة لاهثة، والمقاطع القائمة على الأشطر التفعيلية التي تتفاوت وفقاً للمد الانفعالي، وقد برز هذا المنحى في آخر أعمال الشاعر «ونتحرّ النقوش أحياناً».

وعلى مستوى الصياغة فإن الشاعر جدّد في بناء العبارة، من ذلك بتر السياق وإقحام كلمة ثم الحذف وإعادة ترتيب بعض الجمل كما في قصيدة «رسوم على الحائط».

وتجيئين قلت مع الغيم

قلت تجيئين عند احتدام الرعود

وقلت تجيئين عند المساء، وعند بداية كل صباح..

وقلت وكان انتظار».

فكملة قلت التي تتكرر تمنح المقطع إيقاعاً خاصاً ينبئ عن الاضطراب، أما التضمين فيأتي في شكل جمل اعتراضية وهو أقرب إلى المفهوم الحديث للتناص، حيث تستدعي أجواء النص الشعري المقتبس منه، وتأتي العبارة المتضمنة مبثورة أيضاً. ومثل هذا المنحى في التضمين لا يقود إلى الانعطاف الدلالي، إذ تظل في حدود المعنى الذي يثيره السياق السابق، ففي قصيدة (أين ليلى) فإن عبارة مهلاً.. هداك الذي تبقى عند المستوى الأول دون بث متجاوز لهذا المستوى.

غير أنه في مرحلة لاحقة وفي ديوانه «خيمة أنا والخيوط أنت» يلجأ الشاعر إلى التوظيف التراثي للنص الشعري بحيث يستحضر أحد عناصره ويجعله محوراً دلالياً، أو نموذجاً كتابياً كما في قصيدته «عندما بانت سعاد»، حيث ينتزع سعاد من سياقها الشعري في قصيدة كعب بن زهير «بانت سعاد» ويوظفها في مستويين: **الأول** بوصفها نموذجاً إنسانياً ينتمي إلى البداية العربية، **والمستوى الثاني** بوصفها قيمة دلالية يلعب فيه على المفارقة اللغوية في الفعل بانت، وهو يستثمر المستوى الأول فيكشف من خلاله عن الخلل في الحياة العربية الراهنة وضياع القيم والتفريط في الأصالة.

«تحدو القطيع/

إلى حيث يمكث كل الرفاق/

ولا من يقابلها/

أو يرحُب».

ومن الملاحظ أن جل قصائد الديوان تتداخل مع نصوص الشعر الغزلي وترتبط بالرحلة والمكان، ويأخذ الحوار طابع الجدل مع اللغة فتبدو هاجساً يدخل في صميم اهتمام الشاعر.

وهذا الترنح في ملامح البيئة ظاهرة خاصة، أما ظاهرة التمثيل الكنائي فتتبدى في قصيدة «المدينة المترهّلة» حيث يمثل المدينة بعجوز تلهث في دروب العصر تنشر السعالات تمضغ اللعاب مترهلة الوجه، وتتحول الخطوط الحسية إلى معادل يلامس أفق التجريد:

«وتطوح النظرات في كهف من القصدير/

تبصق خلف أكوام الرماد وتنوء بالحمل الثقيل».

يتحول المدلول إلى دال محايث يتتبع البحث عن معنى أبعد ويستعير الشاعر للعجوز الرمز لوازم لا تمت إليها بصلة بل تحيل إلى غيرها، ويغادر الشاعر مستوى التمثيل فيعود دون مقدمات إلى المستوى الواقعي للمدينة حيث خرائب الأكواخ، وتتراسل مع رموز جديدة تمثل معاني راسخة في المخيلة الشعبية «كمواء القطط والتبغ وغابات النيون والنرد» وحداثة المدينة وفتحها في البيئة من الظواهر التي رسخت هذه الزاوية.

ومدينة سعد الحميدين لا تختلف كثيراً عن المدينة التي يتحدث عنها صلاح عبدالصبور أو عبدالمعطي حجازي أو السياب من حيث كونها رمزاً لفقدان البراءة وقرين التعهر، ولكن سعد الحميدين لا يفعل ذلك ولا يقترب من الجانب الجنسي الذي أوغل فيه الآخرون، وقاموا بتمثيل الفعل الجنسي لدى حديثهم عن المدن، فالمدن التي يتحدثون عنها تتحول إلى نساء ساقطات، وذلك لأسباب كثيرة يذكرها ناقد عربي معروف، إذ يرى أن المدينة مؤنثة، وفي معظم الأحيان كانت حركة التاريخ ضد المدن فتحاً

واحتياجاً واغتصاباً لها ولنسائها ومواردها، والشاعر الحديث يألف الصور الجنسية في زمن يشيع فيه الاغتصاب في المدن الكبرى، كما تشيع الدعوة إلى الانطلاق التام من القيود المتصلة بالجنس» 116 (إحسان عباس).

بينما لا يبدو الأمر كذلك لدى شاعرنا الذي قصارى ما وصلت لديه الصورة «مضاجعة العياء» وهو معنى بعيد عن التخوم الحسية المألوفة، ولكن يتفق مع غيره من حيث ضيقه من المدينة وجمود مشاعرها.

وفي قصيدته «ارتجاجات على سطح الزمن الراكد» يمثل الشاعر الزمن الراكد في تجليات صورية عبر المكان «الكهف» حياً نموذجياً رابضاً ما بين الجمر والرمل، وعبر التضاريس المكانية يبدو الزمن آسناً، فالأجواء المكانية كلها تنبئ عن التخثر، والمشهد الذي تضيع فيه ملامح النموذج ولا يتبدى منه إلا ما هو موثق إلى أركان المكان، فالآه المستطيلة تمثيلاً لغوياً صوتياً والانشداد إلى المكان حيث تنبعث رائحة الأسن من الطين الرائح، فالزمن يجد تعيّناته عبر الأشياء، وتتحول الحسيات إلى تجريد معنوي مناخ يفضي بأجواء الركود.

والتمثيل يأخذ طابعاً حسياً في صورة تقوم على التجسيد في معادلة لغوية تنهض بمنطق الصورة وتصميمها وتحديدها.

والكهف الذي هو رمز جمود الزمن رمز مألوف لدى الشعراء على نحو ما نجد عند «حاوي» في قوله «وتمددت كهفاً في كهوف الشط/ يدفع جبهتي ليل تحجر في الصخور».

ويقوم التمثيل عند الحميدين لا على التشابه بل التقابل والتضاد أحياناً ويفضي إلى رؤية محددة يصوغها الشاعر في مقطع تقريري واضح كما في قصيدته (ورقة من اعترافات شاعر) التي تقوم على المقابلة بين الشاعر والساخر في مشهدين متقابلين، فالساحر الذي يجترح الأعاجيب

يقابله الشاعر الذي ينزف ألماً، وهو زورق في الرمل يجدف فتنكسر مجاديفه ولسانه من خشب أجوف، فالأصل هنا المقابلة التي توضح وتقرر.

وتبرز النزعة التشكيلية عند الشاعر فالشاعر يزاوج بين البعد الصوتي والبعد الطباعي التشكلي:

وتدور تدور الطاحونة

موتى..

أشلاء..

أحجار..

وصداها يحفر في أذني.

ويعمد الشاعر في قصائد أخرى إلى تمثل الصوت بنقله كما هو:

ثم أودم.. تك.

ويتم الشاعر قصيدته بالتقرير:

أنا لست الساحر.. يا سادة/

أنا شاعر والشاعر في العرف إسفنجة تمتص جميع الأشياء.

وتتعمق تجربة التمثيل الصوتي والحركي في قصيدة «الألحان تموت معلنة» التي ينبئ عنوانها عن هذا التوظيف، فالأذنان تلتقطان أصداء النداء، والقلب يدق وعلى الهامة جمع من الآهات تنزفها ربابة، وهكذا تشكل خطوط اللوحة في ألحان المقامات العتيقة وهبوب الريح وطرقات الباب وبإيقاع الأنغام ولحن المجرور والمسحوب والهجيني الرتيب.

أما الزمن المتخثر فيتمثل في الإيقاع البطيء مجسداً في سلسلة من الكنايات كالإتعاء وراء الأسوار وامتداد القدم والحملقة في الجدار واصطياد الذباب وامتصاص النرجيلة.

أما تجربة القصيدة الطويلة في الشعر السعودي فقد كان لها حضور لدى الجيل الأول خصوصاً سعد الحميدين ومن المعروف أن القصيدة القصيرة هي تلك التي تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً. أما القصيدة الطويلة فتربط بين كثير من تلك الحالات العاطفة في إطار فكرة عامة حيث تكون هذه الفكرة غاية التعقيد بحيث لا يستوعبها العقل إلا في وحدات غير متصلة فكل قسم بمفرده يستمد من الكل ويمده، فهي تعبير عن الخبرات الإنسانية والتجارب العميقة، وإذا كانت القصيدة الغنائية القصيرة ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ عادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس كما يقول عز الدين إسماعيل وقد تكون دائرية الاتجاه أو حلزونية أو مفتوحة فإن القصيدة الطويلة درامية الطابع والفكرة فيها تتحلل إلى عناصر فكرية مُتجاذبة ومتصارعة ومتكاملة، وهذه العناصر الفكرية تنتشر في أجزاء القصيدة المختلفة.

والقصيدة مأساوية الطابع أعني قصيدة الحميدين «وتنتحر النقوش أحياناً»، وهي تقوم على مقاطع مزدوجة من التدوير والتوشيح تأتي في سياق منتظم، وكذلك فإن الصورة (الرسم) تقوم على المشهد حيث يندرج في إطار الوصف المستقصي، منعتقاً من التحديد غارقاً في لجة المطلق في إطار ما يسمى بالتمثيل الكنائي الذي لا يفضي إلى مدلوله إلا بصعوبة مفاتيحه، تلك الألفاظ ذات الدلالات المباشرة التي تسند إلى عناصر تشخيصية استعارية تنأى بها عن المستوى الأول، وعلى تلك الثنائيات المتجاورة: المكان واللامكان، والزمان، والإحالة إلى نصوص سابقة حيث المدينة المترهلة التي تجتر لعابها. وهذا البيان المشهدي الافتتاحي ترفده الرقصة التعبيرية التي يشير فيها الضمير إلى الغياب حيث العجز وحيث يعبر النص التعبيري الراقص عن التكرار والقيد وافتقاد القدرة على الفعل.

ويأتي المقطع الثاني بصوت جديد (جماعي) يتحدث عن الآخر الغائب ويعمل على تعيينه من خلال التقرير والتمثيل مخترقاً بالتضمين القرآني (التناص) (لذة للشاربين)، ويبدو هذا المقطع مرادفاً فهو يوحي بالثنائية.. تلك الشريحة المتورمة الذات والأخرى الضحية، ويقوم المقطع على الجمل الاسمية التقريرية الذهبية التي تدل على الثبات وعلى الوصف بما له من دلالة على الاستقرار والتشبيه والتماثل، وهذه الصياغة الأسلوبية تجسيد للحالة.

ويأتي المقطع الراقص بنبرة التقرير والتوكيد والدوران في الحلقة المفرغة، وفي تطور وتنام جديد لأفق النص يبدو المقطع الثاني وقد أضاء جانباً آخر، وسلط عدسته على وضع جديد يتمثل في الخنوع للآخر والتوحد في الآخر المهمش والمسحوق «إليهم المسخرة المجيبة للحداء» وهم ذاتهم الذين سبقت الإشارة إليهم اللابسون ثياب من قد فصلت تلك الثياب لهم بدون إشارة، السابق واللاحق وخداع الذات والحداء الحزين العاجز يمثله المقطع الذي يليه.

ويأتي المقطع المرادف بنبرة هجائية جديدة.. وهكذا.

أما محمد العلي[6] فشاعر له رؤية، وهو شاعر وجداني أيضاً بطبيعة تكوينه، من هنا كان النزوع إلى التمثيل الكنائي بمعناه الواسع عبر سلسلة الصور وانتظامها داخل القصيدة وترميز بعض عناصرها بحيث تتجاوز المعنى المحدود وتنطلق في فضاء شعري رحب هو الأسلوب الغالب على شعره، فهو يزاوج بين الصورة التمثيلية والأمثولة الرمزية والتقدير الحسي ابتداء من «الغابة» التي تمثل انطلاقته الأولى في عالم الشعر الجديد مروراً «بالجذر المتعب» و«العيد والخليج» و«سفر» و«هيلا هوب هيلا» و«رثائية» و«غابة الصدأ» و«آه متى الغزل»، و«كنت تقرأ شعراً» و«عروق المدينة» و«أم غوران»، و«يا صلاة النبي» و«بحرنا من حجر»

إلى آخر قصائده المنشورة في الشرق الأوسط إذا «ما انداحت الهاوية»، فالانتظام والانضباط داخل سياق يفصح عن صفاء الرؤية دون تشتت أو تشظٍ هو الطابع الذي يسم القصيدة، فهي إذا انداحت الهاوية تبدأ التساؤلات التي تقرر الحقيقة كما يراها الشاعر حاملة الأدلة في تمثيل كنائي قائم على عقد المماثلة أولاً، ثم ما يترتب على هذا التماثل من معنى يتلامح خلف الصورة التي تقوم على منطق التشبيه:

ما الذي سوف يبقى/

حين تحب الخيول أعنتها/

وتحب الحقول الخريف

وهو ما يمكن ترجمته على خلفية الواقعة التاريخية: لن يبقى شيء لأن حال هؤلاء الذين اقترفوا هذا الفعل كحال الخيول التي تحب أن تكون مستكينة ذليلة - وحال الحقول التي تحب فصل الخريف حيث الجفاف والذبول وما يترتب على ذلك - إذن - هو خطأ هذا الفعل ولا مشروعيته، ثم يمضي الشاعر بعد ذلك في صوره التي تبدو أقرب إلى الأدلة التي يترافع بها أمام محكمة التاريخ بوصفه مدعياً عاماً، فصورة الضباب والمصابيح تلك التي تحجب الرؤية، وصورة النهر المتقهقر والنخيل المطأطئ والطيور التي تنسى الرفيق وهنا أمام فداحة هذا المصاب يفزع الشاعر في التفاتة مرعوبة إلى الماضي وينكر ذاكرته في سلسلة من الاستفهامات الإنكارية ثم يعود إلى المفتتح مكملاً الدورة الانفعالية: هل أنت ذاكرتي وهل أنت تلك التي يرهق الشوق فيها جناحيه.

في إطار هذا التوجه الجمالي في القصيدة الحديثة نجد محمد العلي ينهج نهج القص الذي يأخذ منحى أفقياً يسرد في انتظام تفاصيل لحظة آنية يعكف على تضاريسها الحسية، ولكنه يخرج من الخصوصية التي تؤطر التجربة إلى عمومية الدلالة، إذ يعتمد على البناء الحكائي في

تماسك سردي لا يكسر خط الزمن، ودون تضحية بالأفق الاستبدالي الذي يتقاطع معه على شكل تداخلات ذات صبغة تناسية حيناً في حين تأخذ الصورة طابع التمثيل الكنائي ويتنازعها الثوب الاستعاري في حدوده المجازية المألوفة والتجريد الرمزي الذي يأخذ طابعاً كاسياً محدوداً تمثلي الطابع كصورة الزورق في قوله في قصيدة (في الغابة):

«ورفّ الزورق الظمآن/ ومجداف من الضحكات راح يخض أعصابي» ونجد هنا تداخلاً واضحاً بين الصورة التمثيلية الطابع والتقرير الحسّي حيث النقل المباشر من الواقعة النفسية والحسّية في مستواها الدلالي الأولي، ومحاولة الخروج على هذا المستوى عبر التناص أو التضمين بالاستعارة من اللهجة المحكية واستدعاء النماذج التراثية والثنائيات المفارقة، والإشارة الأسطورية (ديوجين) والاستعارة المباشرة من القرآن الكريم، وتتضح في سياق هذا الأسلوب طريق الكاتب في المزاوجة بين المستوى الوقائعي حيث تأتي إشارته المباشرة أشبه بمفاتيح أو مداخل لفهم المغزى، أما العنوان فيحمل دلالة رمزية ذات أفق محدد إذ تعني الغابة في العنوان ذلك الجو الصراعي الوحشي وهي دلالة مفارقة، فهي قد تعني في مستوى آخر عالم الطهر والبراءة البكر خصوصاً لدى الرومانسيين، ويظل الصوت الواحد هو المسيطر على الرغم من محاولات الشاعر تهشيم الغنائية المألوفة عن طريق اقتحامها ببعض الثنائيات المتباعدة الدلالة في إطار من التراسل المفارق «ودخلت في نعش من التفاح/ يسرع بي إلى النادي».

وإذا كان التتابع الحدثي السردي في مستوياته المختلفة يعني التغير والتحوّل، ويظل قريباً من التعبير الغنائي البوحي فإن حقن هذا السياق من خلال ثنائية النموذج واعتماد المشهد وغياب مرجعية الضمير، وتكثيف التمثيل الكنائي في جدله مع النموذج الرمز، والمزج بين الفعل الإنساني

والفعل الكوني من خلال تفاصيل الصورة التي تتناسج مشكّلة مشهد يشي بالحضور ويتكثف عبر الإلحاح الوصفي على الفعل المضارع واسم الاشارة المقترن بضمير الغياب (هو ذاك)، ووضع الفعل الواقعي في مقابل الحلم، والمواجهة بين الذات والآخر حيث تستنهض للوقوف في وجه التدمير، كل ذلك في إطار المنحى السردي الوصفي المتتابع الذي يأخذ طابعاً ثنائياً ضدياً يسهم في إذكاء الصراع ويجمع بيد البوح والطلب بين اللحظة في اضطرامها وتوقدها والآتي في عدوانيته وتدميريته.

ولا يأخذ الطابع المشهدي شكل التنامي الأفقي في شكل حكائي محسوس بل يتجه إلى التنامي النفسي الوجداني الذي يظل أسير اللحظة المحتشدة باحتمالات الرعب والخوف حيث التراكم المفضي إلى التحوّل ليس في شكله القصصي المعتاد ولكن على شكل هزة تحدث انعطافاً داخلياً نفسياً، والقصيدة في هذه الحالة تمضي نحو التجريد من خلال المحسوس وتعتمد على نمو الموقف بدلاً من نمو الحدث وعلى تشكيل الرمز بدلاً من بناء النموذج، وعلى الثنائية التي تحتشد بالرغبة في المواجهة والحوار (التقرير) الذي لا يستدعي الآخر بل يقوم على انقسام الوعي في إطار الموقف الغنائي التقليدي، فالقادم على الجواد الأشهب الذي يهاجم الآخر هو هاجس معنى وليس شيئاً متعيناً، والشاعر يقدمه متحركاً مقابلاً بينه وبين الذات عبر الأفعال المضارعة من خلال الوصف والتمثيل والتضخيم والتكثيف الذي تتضح سماته وتتجسد في الظواهر الأسلوبية كاسم الاشارة الذي يتكرر بكثرة، وتتقابل معاني الحضور والغياب والاحتشاد والتهيؤ تتضح في استخدام الحروف الدالة على الاستقبال سيلبس، ستفوز، سأغسل، سأركض، ويمهد للتحول بالأسئلة المشفوعة بالنفي معبرة عن حالة الافتقاد والضعف في مقابل القدوم والامتلاء والوقف، وتكرار الفعل المضعف الأمري يمثل لحظة الانعطاف والتحوّل.

لماذا ليس لي قمري؟/

لماذا ليس لي ريش أطير به إلى النجمة/

وتصرخ في كل أعماقي/

ألا، فاغضب/ لعنت تقحم الظلمة تقحمها/

فذاك جواده الأشهب.

وقد ينحو الشاعر منحى التتابع الأفقي من قلب الموقف الغنائي البوحي مستعملاً الفعل الماضي، ولكن يضع هذه الحركة السردية في مقابل السكون فتأخذ القصيدة شكلاً تعبيرياً غنائياً محضاً حيث توضح الآخر الذي هو تمثيل للذات في شموليتها الطبيعية والمكانية والإنسانية مقابل الحركة الكونية لتفجر المفارقة (السكون مقابل الحركة) وفاعلية الجملة الفعلية السردية التقريرية التي تؤكد السيرورة والتحول في مواجهة الجملة الاسمية الثابتة حيث تتكرر جملة (وساج أنت كالأكفان) في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة، فهي البؤرة الدلالية المركزية، فهو يسند فعل التوهج والتفاؤل والإخصاب والازدهار في دلالتها على الحياة للطبيعة وظواهرها الكونية المختلفة بينما يسند الكون والكفن للخليج الذي يتجاهل هذه الحركة.

فمنهجية التقابل في الموقف كما في «الغابة» السقوط والطهر، وفي النموذج الغازي المرعب الذي يتشكل في الأفق في الجذر المتعب «هو ذاك فوق جواده الأشهب» وبين الحركة الكونية والحركة الإنسانية كما في «العيد والخليج» و«ساج أنت كالأكفان»، والتمثيل الكنائي الذي يترجم الواقعة إلى عام تجميلي كما في «إذا انداحت الهاوية».

المناجاة، خطاب الآخر، اللعب الحر بالزمن، الاستعارة من الفنون الأخرى، ثنائية الضمير، أنا وأنت، التواصل مع الآخر التي هي فيه،

الانتماء، المرأة، الموازاة والتقاطع والتداخل، الخيال والواقع، ضفائر الثنائيات، بداية الدراما الجدل والحوار الذي ينبثق من رحم هذه الثنائيات، الابتعاد التدريجي عن الموقف الرومانسي، الاستهلاك بالسؤال الافتراضي، أشبه بالفرضية في المنطق الرياضي، سلسلة الفروض المعقولة إلى الشرق التي تحتفظ باحتمالية شعرية تعصم منطق الشعور من الوقوع في أسر المعادلة الجبرية، منطق التشبيه هاجس الخوف من التحول، المشبه يصبح مشبهاً به مما يوحي بالخوف من الغير الخوف من مواجهة الواقع وخسارة الحلم، الرجوع إلى الماضي، الكون الأثير في الماضي وخسارة الحلم، الرجوع إلى الماضي، الكون الأثير في الماضي المستتر في حضن الغيب، تمثيل الماضي عبر التضحية للنداء الشعبي (اللحن الشعبي) الذي يلعب دوراً إشارياً يستحضر هذا الماضي، رفض القيم المادية، الكرامة، الحاضر، التحول (اللحظة الغاربة)، افتقاد المعنى (لا ماء في الماء)، (النورس الحلم) (الأمينة الضائعة)، الحوار والمعاناة، الزرقة الرمز الطالع من صميم الواقع/ التمثيل الذي يكنى به عن الضياع حيث يضيع الشعر بعد ضياع الحلم.

التمثيل الذي يأتي تعبيراً عن الذات حين تخلع مشاعرها على الآخر الرمز (الحلم) حيث النماذج بين الخصائص الشعرية وبين التعين الواقعي، الواقع يلبس ثوب الخيال يستكنه أغوار الشاعر، يقتنص اللحظة الهاربة يصبح رمزاً للتحول للخوف من الآتي، رمز للتشبث بكينونة توشك أن تتبدد.

أما علي الدميني[7] فهو شاعر القصيدة الطويلة في التجربة السعودية الحديثة بلا منازع، ومعروف أن القصيدة الطويلة تستوعب موقفاً فكرياً ووجدانياً بالغ التشابك والتعقيد بحيث يبدو تلقيها في دفقة شعرية متصلة أمراً عسيراً، لذا فإنها تبدو أقرب إلى الوحدات المنفصلة

عبر مقاطع لها استقلاليتها، ولكنها تتفاعل مع المقاطع الأخرى وتستوعب في ضوئها الرؤى التي تنتجها، وتزخر بأبعاد عميقة الغور وتوظيفات جمالية وعناصر فكرية حيث التجاذب والتصارع والتكامل.

وديوان الشاعر (رياح المواقع) يحفل بالعديد من القصائد الطويلة وتستوقفنا قصيدة الخبث منذ البداية حيث تمثّل نمطاً متميزاً في البناء والتشكيل، فقد تنوعت الأدوات والخبرات، وتمازجت النغمة الغنائية القائمة على التدفق الانفعالي بالصراع ومعاناة مغامرة التشكيل التي تجسد لحظة الإدراك الجمالي الشامل لجوهر الموقف، فيبدأ بما يمكن أن نسميه التكثيف الغنائي، ثم ينوع طرائق الأداء، فالالتفات في إطار المشهد وعبور أجواء الحلم والاستغراق في حلم اليقظة وتعدد الأصوات والنص الذي تتراءى تعيناته الحديثة وتتماوج دون أن تندفع حيث يسير الشاعر باتجاهين: الاتكاء على الحدث التاريخي الأدبي ممثلاً في طرفة بن العبد من خلال تمثل سكناته وتلبسه كقناع تقوم العلاقة فيه على التوحد والتفرد وحيث يستمر في إدراك جوهر الواقع الموضوعي في تفاعله مع الذات. أما الاتجاه الثاني فقد تمثل في الجنوح إلى التعبير الغنائي المباشر عبر التضمين المباشر لصوت المغنى الشعبي الذي يوازي في وجوده الفني وجود طرفة بن العبد، وهما صوتان ينجدلان في ضفيرة واحدة ويعبران عن تفاعل زمنين أحدهما يضيء الآخر، وقد ظل الشاعر في هذا الإطار يتردد بين الإنشاء والتعبير والتشكيل: الإنشاء على طريقة الشاعر العربي القديم الذي يخاطب الجماعة فيصف ويقرر ويعبر ويبوح؛ أما التشكيل فيقوم على تناسج الخيوط وتعقدها.

ومن الظواهر البارزة في شعر الدميني تلك القصائد التي يختلط فيها النفس الغنائي بالدراما حيث يتصاعد البوح الوجداني عبر التوتر إلى درجة الانشطار الداخلي فتتماهى الذات في الآخر على نحو ما نجد في

قصيدة «البواخر» على سبيل المثال، فالشاعر منذ البداية يلجأ إلى تلك الحيلة الفنية القديمة المعروفة في الشعر العربي وهي التجريد أو خطاب الآخر ولكن هذا الخطاب الذي يتجه إلى الخارج خطاب داخلي أيضاً، فالشاعر إنما يخاطب ذاته التي تصدّعت تحت وطأة الحدث المنعطف، من هنا تأتي سلسلة أفعال الأمر لتفصح عن مدى الصدمة الهائلة، فهي تستفز الذات وتلتفها إلى اللامعقولية، وهنا يلجأ الشاعر إلى استعارة الأسلوب القرآني في الخطاب «قل» بما تستدعيه هذه اللفظة في المقاطع، ولفظة القول ذات دلالة إذ تحدد الموقع (موقع الشاعر) الذي يمتلك زمام القول فيوجّه ويعبر، ويفصح، وينذر، ولا يقتصر تأثير النص القرآني الكريم على ذلك بل إن الشاعر يتداخل مع البيان الحكيم في أكثر من موقع وعلى أكثر من صورة.

ويتخذ الخطاب الشعري في القصيدة نبرة طقوسية مأساوية عبر تلك الأفعال الآمرية تحتقن بالمرارة، فيغادر الشاعر موقع التعبير إلى التمثيل والتجسيد عبر الفعل فنحن نحس بفداحة الموقف من خلال هذه التوجيهات الإرشادية الطقسية التي تقترب من حدود الندب، فالأفعال: ذرّ بعض البخور، واذكر اسم الذين مضوا حيث تسترجع في لقطة مشهدية مؤثرة وقائع مرتبطة بالحدث التاريخي الذي تقال على خلفيته القصيدة وأخرى بعيدة في غور التاريخ، وهذا البعد الزمني والدلالي تنشدُّ على وتره اللحظة حيث تنفجر المفارقة بين ابن ماجد البحار المكتشف، وهؤلاء الراحلين:

«مدّ ابن ماجد كفيْن من تعب وصلف

لا يهاب التلف».

وفي المقطع الثاني تمتد الواقعة التاريخية وتأخذ مداها وتكتسي بما يشبه الحدث الأسطوري في محاولة لتضخيم «النموذج الماضي» ليستمر

في تفجير المفارقة فابن ماجد البحار المكتشف «عمّر في الماء سارية سارية».

أما هؤلاء الراحلون (الغائبون) فهم من بقايا البقايا وكأنهم النموذج التاريخي والمعاصر حيث يصوّر ذلك هذه الصيغ الأسلوبية الموزعة بين الأمر والاستفهام والتخمين والتقرير والتوكيد وكأنها في حوار متصل يتخذ طابعاً يقترب بالشاعر من منطقة اللعثمة، فهو إذ يقرر مشدوهاً رسم صورة الهزيمة موشاة بملابساتها عبر الإشارة الخاطفة مؤكدة يراها رؤيا العين وكأنه لا يصدق، وفي محاولة للتخفيف من عبء الموقف يلجأ إلى التخمين والافتراض ليهز يقين المتلقي بما يرى معللاً بنبرة فيها غير قليل مما يسمونه السخرية السوداء:

ربما خبأتها جبال بطوروس

أو زملتها نيويورك غب سيول العرم

وتتضح السخرية في حرص الشاعر على القافية التي تذكّر بالتقليد الساخر كملمح جمالي معروف في تراثنا القديم، وفي التذييل «بالنبل الهدف».

ويعمد الشاعر بعد ذلك إلى الانشغال بالهم الشعري التعبيري وتوظيفه، فينصرف عن الواقعة التاريخية إلى الواقعة الشعرية والهم الجمالي مازجاً إياه بالهم الحقيقي وكأنه يقترب من منطقة الهذيان التي تعبر عن أقصى لحظات التأزم فيحاور الخليل بن أحمد، فالمفارقة بين الحدث الكتابي والحدث التاريخي في شموليته تتمخض عن لون من ألوان التشكيل الحديث ويستمر الشاعر بذلك لوناً بلاغياً قديماً هو التورية التي يعيد توظيفها على نحو جديد حيث المعنى القريب يتداخل في المعنى البعيد، فلا يلغي أحدهما الآخر، كما هو الحال في التورية القديمة التي تعتمد على لون من ألوان المراوغة والخداع لتشغل المتلقي في محاولة فض

مغاليق اللّغز القريب المتناول، وهذا مألوف في شعر الدميني وأبرز مثال على ذلك قصيدته «تدوينات أم في أسبوع المرور» إن التورية هنا مكشوفة قريبة من مفهوم التغريب كما عرف عند بريخت وعند بعض الشكلانيين فالشاعر يعري أدواته ويفحصها علناً ويلفت المتلقي إلى جمالياتها دون إبهام، ويتنقل الشاعر بين الهم الجمالي والهم الواقعي ويتماهى في ابن الفراهيدي مازجاً بين البحور الشعرية والبحور الحقيقية، فالتداخل والانتقال المفاجئ من أحدهما إلى الآخر فيه تكثيف للحظة الصدمة:

هذي ليلة للشعر

علمنا حروف البحر والنغم التي تأتي به «فرقاطة» من «نيس»

«زن» لي خيمة لمشاعر القوات في بيروت

ثم يأتي التقرير الحكمي المباشر وليد لحظة التأزم تلك:

وفي بيروت لا يتنفس الشعراء/

والورعاء/

والنقاد..

ويتهشم منطق العبارة الشعرية من خلال لم شتات مواقف متعددة مستغلاً أسلوب التورية الذي يصعّد تفجيرات المفارقة. وتأتي مقاطع النشيد لتسجيل ذورة التصدع، حيث الإيقاع الراقص بما يعنيه من الدوران والتكرار وانتفاء الفعل الإيحائي، وهو يردد مقاطع النشيد على محور أساسي يتعلق بالمعرفة والاستكشاف والخروج من دائرة الصدق، ولذلك يتكرر الاستفهام والخروج من دائرة الصدق، ولذلك يتكرر الاستفهام عن المعرفة:

«من يعرف الاسمنت/

من يعرف الأسفلت ومحاجر البازلت»

وكذلك فعل القول في شتى صوره وأشكاله ويبدو النشيد أقرب إلى الترجيع الحزين الذي يستسلم للتداعيات، ولكن يظل الأساس فيه التساؤل المفتوح على أفق المعرفة، ويعمد الشاعر إلى التعامل مع المفردات معرياً لها من معانيها المألوفة لتدخل في سياق دلالي جديد، ويركز على حقول إيحائية بعينها عبر التكديس المتعمد للنظائر (الأسمنت والأسفلت والبازلت) والعطف بين مفردات من حقول دلالية مختلفة عبر منطق التراسل الإيحائي، بل إن هذه الحقول لتبدو متضادة الاتجاه (البارود وشقائق التاريخ، الندى والزنج، الحزن والداخلي) ويلجأ إلى الثنائيات على مستوى المفردات وعلى مستوى الصورة:

في طولها بيروت/

في زيها عكا/

عصرات من خنجر/

وأنا على الأسفلت أستنطق القتلى/

وأبوح حيث أبوح/

بالحزن والداخلي.

ويتمركز الشاعر داخل اللحظة متكئاً على أسلوب الحال الذي يتقرى الملامح ويكشف التضاريس، ويصل هذا التمركز ذروته حين يتحدث الشاعر مباشرة عن الحدث الواقع في غنائية مأساوية وهو واع لهذا الملمح التعبيري الذي يكرس فيه الدلالة الشعرية: هل بُحت بالأسرار/ أم أنني مازلت/ أهذي ولا أهذي وأغض هذا الصوت.

لقد انكشف سر القصيدة، ولكن هذا الكشف متعمّد وموظف توظيفاً جمالياً، ويكسر المنطق الجمالي المألوف من أجل أن يقيم جماليات جديدة. إنه يتعمق اللحظة ويحفر في نخاعها، ويأتي المقطع الأخير الذي يغلب عليه الجانب التعبيري المحض وحبذا لو وقف الشاعر عند نهاية النشيد.

في قصيدته (إيقاع الزجاج) يعمد الشاعر إلى تشكيل جديد ذي بُعد تجريدي يتجاوز ما أنجزه في غيرها من القصائد مستفيداً من معطيات القصيدة العربية الحديثة لدى أعلامها من أولئك الذين أوغلوا في تسليط الفكرة وأعمال الذهن والتصميم الذهني، وقد تجاوز الشاعر مرحلة التضمين، والتناص والحوار المباشر مع التراث فقد أصبح ذلك كله عنصراً تكوينياً يتسرب في عروق القصيدة دون أن يبدو غريباً عنها، فهو يستثمر مقولة أن المرأة مخلوقة من ضلع أعوج ويعيد تشكيلها على نحو مفارق لمعناها الأصلي تماماً عبر منظوره الخاص، وهو يتداخل على نحو يكاد يكون كلياً مع قصة بلقيس وسليمان عليه السلام ويبني القصيدة كلها على هذه القصة، ولكنه لا ينغرس في رحم الواقعة وأشخاصها المتعينة بل يجرِّدها ويستعير هيكلها الرئيس، ليشكل علاقة المرأة بالرجل من منظوره الخاص مستفيداً من جملة إشارات ذات مرجعية تراثية ولكنه يحرص على إخفائها والإبقاء على إيحاءاتها في إطار سياقها المرجعي فيعتمد على لون خاص من المفردات ذات الصلة الحميمية بهذا السياق، وهو يحرم الضمير (الأنثوي) من تعينه فهو بلا مرجع من أجل إطلاق الدلالة، وهو يلجأ إلى السؤال في المفتتح من أجل الانطلاق من موقف، ويختصر في هذا المقطع عبر المقابلة وطلب التعيين مزلزلاً المسلمات المعروفة عن المرأة، مازجاً بين عناصر الصورة مقترباً بها من حافة السريالية حيث الرسم التعبيري الذي يعكس المعنى من خلال ظاهرة اللامعنى، ويمزج بين هذا

التشكيل في ذروة تطوره وتجريديته، وبين نمط الصياغة التقليدية عبر القصيدة العمودية حيث المباشرة التعبيرية في مستواها الظاهرة.

وتتهشم الصورة المستدعاة في بوتقة واحدة وتتداخل دلالاتها فهناك الصورة التي تستحضر الحدث التاريخي القرآني والأسطورة والملمح التعبيري المعاصر.

حملت حقول البن من (صنعاء) وحطت طائراً في القدس

أغراها الدخان وطائر الفينيق، هدهدها الزمان على المرايا

كشرت أصابعها الزجاج/ وغام ساقها على المشى/ رويد، وانتشى قبس/ فأرخت سترها علنا/ وعانقت القصيدة.

وهنا يلجأ الشاعر إلى إعادة تشكيل القصة على نحو جديد حيث تتداخل أكثر من واقعة وكل واقعة تنتمي إلى أكثر من سياق.

وتتعدد الحركات في القصيدة وتتمايز التجليات للمرأة التاريخية والكونية والشاعرة، وتتداخل الصورة في تشكيلات تبدأ بالمرأة الأنثى وتتقارض مع الأرض والإنسان، وتأخذ اللوحة ملامح سريالية تكون المرأة فيها هي الواجهة وهي التي يتوجه إليها الشاعر بطقوسه وابتهالاته من هنا، ويتشابه المادي بالمعنى بالروحي بالتاريخي وكذلك اللغة تنفرج لتستوعب النصوص الشعرية والقرآنية وغيرها، وتتراسل الأفعال والصفات في موجات متلاطمة، وتتداخل بلقيس النموذج بالأنثى (الأنثى/ اللغة/ الوطن)، وتتناثر التماثلات والأضداد، ويلعب الشاعر باللغة لعباً على الصوت والإيقاع كما نلحظ في هذا المقطع (الكأس والصيف والصبح والكيس والسعف والعصيف، وصاحت، سانحات، يصنع:

كأس موسيقي وكأس من بياض

أشعلت في الباب قرد الصيف منديلاً وفاض

عنق الصبح على باب المدينة/ فتشت بلقيس في كيس

التوابيت عن عمود النخل/ شدت سعفه من جبل التوباد

أسقتنا عصيفاً من ثرى بغداد

ساحت سانحات الطير من هودجها

: ما يصنع الأحفاد؟

في (وقت لعبدالله بن إلياس) يزداد اهتمام الشاعر باللغة وبالتوظيف الإيحائي للصوت وللحرف في كثير من مقاطعها، وهو يستهلها بثلاثة أبيات من الشعر العمودي، وهو مفتتح طقوسي - كما تعودنا - مع الشاعر حيث الخطاب الذي يقترب من الابتهال، والنداء البعيد، وحيث تبتعد اللغة عن سياقها المعتاد لتدخل الخطاب الشعري في مغامرة دلالية تفقدها معناها المعجمي، وتطلق العنان للبث الدلالي، ويقيم الشاعر علاقات مجاورة بين الكلمات يمكن الكلمة المنفردة من العوم بعيداً عن السياق حيث طاقتها الاستبدالية فتنعتق من الأسر مطلقة العنان لسيول من التداعيات، فأي علاقة بين الدم المكتحل واليمام والتهجد، ولكن الشاعر لا يبقى بمنأى عن البوح إذ يعبر عن الحالة النفسية مباشرة في قوله (فذي جبهتي وطأتها الحوافر والصافنات).

أما المقطع التفعيلي فينهمك في التشكيل الذي لا ينأى بعيداً عن التصوير المشهدي المعادل للوضعية الإنسانية والتاريخية عبر عناصر متنافرة، فالمساء له حجمه والصباح بلا رقبة والكراريس منقوعة في الندى والأصابع مزدانة بالذباب والأتربة، ويعمد الشاعر إلى الحروف يصوغها صوغاً إيقاعياً موحياً يومئ إلى التهجي الأول محاولة القراءة، أي محاولة التعرف، وإن بدت هذه المقاطع بلا معنى، فاللامعنى في حد ذاته معنى:

ب (فتحة) ت

ت (فتحة) ب

وإن اختلطت الأشياء، وغامت وبدت الأمور متماثلة كناية عن عدم القدرة على التمييز، وهذا يومئ إلي نعدام الوعي، كذلك كا (كتب)، حا (نصب).

ويعمد الشاعر إلى بناء النموذج وقد اختار له اسم عبدالله بن إلياس، وتقصر الأشطر وتتقافز الإيقاعات، وينحو الشاعر منحى القص والوصف، وهو يتجه به إلى منطقة التجريد ويجعل منه تجسيداً للمرحلة ويعقله إلي المكان والزمان، فهو في المقتلة والمدن المهملة والنهار المسجى على البوصلة، وتشكيله للنموذج يندغم في المنحى العام المألوف في القصيدة حيث التجريد الذي يتفصّد من مفاصل العناصر الحسية: أخرج الوقت من شنطة/ نظف الساعة المثقلة، وهو يحشد أسماء عديدة ليثري بها هذا النموذج، مريانا وسعدى والبتول وعفراء، وثعلب، وعبدالله بن إلياس لا يستغرق سوى مقاطع قليلة من القصيدة، إذ ما يلبث أن يعود الشاعر إلى لعبته الصوتية (داليا تتدلى وبيروت باب) وتتجاسد الأنثى والمدينة والبحر والذات الكل يتوحد في هذا التشكيل التعبيري الفريد.

ويعمد الشاعر إلى التعريفات التقريرية التي تتجاوز المعنى المؤلف والتي تقلب معنى التعريف، فالتعريف تحديد، ولكنه عند الشاعر! طلاق للمخيلة ولطاقة التأويل (بيروت مقامان ليومين) وعصفوران استمرا في معنى العفة، وساق من غصن التفاح، الأقداح، ومريم تحت النخلة، والتمرة فوق الرأس، مخاض، قال الضوء (مخاضان)، وبيروت مناحان، وهنا ينخرط الشاعر في تعريفات هذيانية في ظاهرها ولكنها عميقة الدلالة، وعبدالله مدخل تعبيري لفك اللغز التاريخي بيروت، لذا يأتي النداء مباشراً ومحدداً، ثم يختلط الأمر فيختلط نظام الحروف وتتداخل المعاني

وتفقد دلالاتها الكلمات: يا بيروت العرب الكبرى/ يا بيروت البحر وذاكرة الشيطان/ يا بيرو/ يا بئر/ يا تابوت.

ويتوحد الشاعر في عبدالله وإلياس بن عبدالله في صوته وينهمك في جرح بيروت.

وللشاعر أحمد الصالح منهجه الخاص في استثمار التاريخ الذي بدأ يترسخ في ديوانه الأول (عندما يسقط العراف) وقد تنوعت العناصر التاريخية فمن استحضار الواقعة وإسقاطها على الحاضر إلى استدعاء النصوص وتضمينها أو الاشارة إليها، إلى استثمار الطاقة البيانية الفذة في القرآن الكريم وتوظيف المواقف القصصية، وترميزها حيث يجعل منها محوراً للقصيدة ويرمزها كما في (مواقف لامرأة العزيز) فقد اتخذ الشاعر من مراودة امرأة العزيز لفتاها رمزاً للغواية ودواعي الهزيمة، فقد فجر المفارقة بين موقف يوسف عليه السلام الذي رفض الاستجابة لهذه الغواية وموقف الأمة التي استجابت لدواعي الهزيمة.

وامرأة العزيز؟؟ راودت رجالنا - ثلاث مرات
فَقُدَّ منهمو القميص من قُبُلٍ وقُدَّ من خلاف

وهو موقف تاريخي راهن يحتقن بالسخرية المرة، حيث استثمر الشاعر تفصيلات الواقعة ومثّل بها الموقف في اختراق كاشف لعورة الواقع، ولم يقتصر على هذا الموقف في القصة القرآنية، بل تحول الصراع المسروق إلى إشارة دالة على الاحتجاج المكتوم، ولا يعتمد الشاعر على هذه المواقف التمثيلية فحسب بل يتداخل فيها مع عناصر تراثية أخرى كالاشارة إلى المتنبي وهند بنت عتبة.

وقد حشد الشاعر رموزاً تاريخية كثيرة أدت إلى ازدحام النص على نحو ما كان يفعل السياب في رموزه الأسطورية كما في قصيدة (قراءات في الزمن الغارب) وقصيدة (عرس عمورية).

وعزف الشاعر عزوفاً مطلقاً عن استخدام الأساطير اليونانية والبابلية، ولم تستهوه الأساطير الشعبية كثيراً.

وقد انتهج الشاعر المنحى القصصي في كثير من قصائده كما في (قال الراوي: ليلى تورق) التي اتسق فيها التطور الحدثي مع النسق التعبيري، فمن اللوحة المحددة الخطوط إلى المشهد المتحرك إلى الحوار ثم الصمت ومن الجمل الاسمية إلي الجملة الفعلية المبدوءة بالمضارع ثم بالماضي.

قال الشاهد: جف (الحرف) وغيض الدمع/ قال الراوي: وجب الصمت. وكما في قصيدة (في حضرة أبي الطيب) حيث ينمو الحدث ويتطور ويتأزم إلى أن يصل إلى قرارة السكون، والخاتمة في معظم قصائد الديوان تصل إلى هذه النهاية الساكنة:

وخيل الله/

تبكيها عيون - بعدما زالت - صبية/

بعد مازالت عيوناً عربية.

والإلحاح على التفاصيل وتراكم الصور الجزئية من السمات التي تميز منهجه كما في قصيدة (انتفضي أيتها المليحة) وفي قصائده العاطفية يستعيض عن البناء الحركي المتنامي بالتدفق العاطفي والإسقاط الرمزي أحياناً.

وقد خرج الشاعر من صدمة هذا الإسقاط إلى التوحد مع النموذج التاريخي حيث عمد إلى تشكيل النموذج القناع في (الشنفرى يدخل القدس ليلاً) وهو قناع فني يتوحد فيه الشاعر وينفصل عنه، ويمثل ظاهرة الصعلكة حيث الدلالة المفارقة لهذه الظاهرة فقد كان للضياع النفسي والعملي واللا انتماء، وفي ذات الوقت فيها ملامح الانتماء الأصيل إلى

قيم العدل والنخوة وما إلى ذلك، وهذا القناع لا يكفي من وجهة نظر الشاعر إذ سرعان ما يلجأ إلى استعارة قناع آخر يتمثل في امرئ القيس حيث يجدل الصوتين معاً.

ويعمد في بعض قصائده إلى أسلوب الحوار مع الرموز التاريخية التي يختارها كما في قصيدة (بيدبا والحكاية الأخيرة)، وحين ينفصل مسافر عن قناعه يصبح واعظاً.

ويعمد الشاعر في بعض قصائده إلى الترميز المباشر لبعض العناصر البيئية كما في (للنخلة فصل الخطاب) حيث يجعل من النخلة رمزاً لكل القيم الإيجابية خلقياً وعقدياً، وهو رمز أقرب إلى التحديد فالنخلة ملهمة (أوحت للعاشق أشعاراً) وهي فاصلة (وكان لها سيف يرجى) وهي: كان التنزيل لها سيفاً ونصرت بالرعب في إشارة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، ويروي قصتها مع التاريخ وما حل بها حين مل عاشقها سيفه، وتغشى ألفونسو (غرناطة) وحين أصبح التلمود يتكئ في محاريب فلسطين، ومادت بسرايفو العلوج في التهمة، وحل بنا هول الحطمة، وبلغ اليأس حلاقيم الأناسي فمن يعلن التوبة:

قيدتك الأرض القيدين

قيد من خطايا

وعلا وجهك منه قتمة

وبقيد أثخنتك الروم

أثخنتك الأقاويل

ترا ءى بعينيك إلى الجبن رسمة

يغسل الطوفان أثباج البلاد

ويستنبت أمشاج المتغيرات

وينهي الإفك وكيد الشرذمة

في قصيدة (1412) للشاعر:

الحس الزمني التاريخي الذي ظل هاجساً أساسياً له منذ صدور ديوانه الأول (عندما يسقط العراف) وهو يربط الزمان بالمكان منذ المطلع، ولكنه مكان مجازي يصب في خانة الزمان ويتخذ بعداً تجريدياً (وقفت على بابك) والشاعر هنا يستشرف ويقوم بفعل القراءة، لذا فهو يخبر ويتحدث عن الآخرين عن الناس بالرغم مما يوحي به مفتتح القصيدة من إسناد الفعل إلى الذات ولكن هذا الفعل مسخر من أجل الآخرين، وهو، منذ المطلع أيضاً يستحضر ثنائية تتخذ مسربين الأول يقوم على المشاكلة بين حال الشاعر وحال الناس والثاني على الاختلاف أو التضاد مما يفرز نوعاً من التوتر فالهم المنتصب في أعين الناس يقابله البهجة وليلات الأنس الوضاءة في الصبح، من الملاحظ أن انتصاب الهم يقابله هذا الفيض الزاخر من التفاؤل.

وفي حركة تالية تبرز ثنائية أخرى الأم والوطن وهما يتداخلان تداخلاً حميماً، ويستعير الشاعر للأم صفات وملامح جغرافية يجعلنا نستحضر فيها صورة الوطن:

(وحيث تمد استقامتها / بين بحري الرمال/ وبحرين من فيض مساء)

ولكن هذا البعد الجغرافي يوازيه ويكمله البعد الإنساني الحميم:

(حاصرني وجهها السمح/ أغدقني بالرضا) ويظل الشاعر في منهج تعبيري واضح يمزج بين ملامح الأم والأنثى والوطن إلى درجة يبدو معها التراسل بين الأفعال المختلفة، وكذلك الصفات المختلفة، غير قادر على ترسيخ ملامح إحداهما وتثبيتها دون الأخرى (أقوم وأسقي شجيرة نخل

بمعرفتها/ كوثر من زكي الدماء/ أميل إليها أقبلها في الجبين) ولكنه في حركة ثانية يخاطبها خطاباً مباشراً يرسخ فيها صورة الأم: ألست أحب النساء إليّ.

وأعتقد أن تأكيد الملمح الأنثوي إنما هو من باب الإزاحة الدلالية المراوغة وتبرز (الأم/ الوطن) أو الأم الدلالة السابحة في فضاء بلا حدود (الأم/ الانتماء) (الأم/ الرسالة) (الأم/ الهوية) محور القصيدة حيث يتبدى الجانب الدرامي في التنازع الواضح بين ذات الشاعر وأولئك الذين يخالسونها الشهوة إذ يشتد حزن الشاعر الذي يمتد إلى الأعماق نادماً على صمته فيما مارس الانفجار في وجه الذين حاولوا أن يصادروا صوته، لم يعد قادراً على ممارسة السكوت وعلى مرارة الفجيعة فينفجر الصوت، ويجسد الشاعر هذا الانفجار تجسيداً عفوياً، (الصليل والانتصاب) وتتكرر عبارتا الليل المسرج وليل الفجاءة وهما تجسيداً للتمرد.

وفي حركة تالية من المقطع الثاني في القصيدة يمارس الشاعر دور من يقوم بالنبوءة، ويحتشد أفعالاً دالة على ذلك:

الرؤية والقراءة والكتابة وألفاظاً موحية مثل القوافي والأبجدية ويمزج الشاعر وفقاً لمنهج التقابل الذي يبقي على التوتر بين اليقين الذي يحتشد به اللفظ المباشر والتقرير الصارم والحلم، عبر التمثيل الرمزي الكنائي فالأم الغافلة ستنهض يقيناً/ ستنهض أمي/ أراها على شفق البض/ تسترد صهوة الجياد/ وتلبس سابقة الكبرياء/ هناك.... ستظفر شعر الجياد المحناة بالقار.

هذه الصورة الحلمية المتخيلة تتسع بإيحاء لفظة الأم إلى دائرة أوسع هي الأمة، فخصائص الفروسية والشجاعة والجرأة تتسم بها أمة مقاتلة، ويعد الشاعر بالكتابة حيث يطارده هاجس الإبداع نافياً المنهج التقليدي القائم على ثنائية المديح والهجاء.

ويواكب فعل الكتابة فعل الانبعاث الحضاري على يد الفارس.

ثمة كوكبة أخرى من فرسان القصيدة الحديثة جاءوا مجايلين للكوكبة السابقة وإن تخلفوا عنهم بضع سنين، وقد ولدت القصيدة الحديثة على أيديهم من جديد ناضجة خارجة من نطاق التحفظ إلى الجسارة، وقد تفاوتت مناهج هؤلاء الشعراء في تشكيل القصيدة فقد سعوا إلى بناء النموذج الدلالي على نحو جديد، ولم يقتصروا على استبانة من التاريخ بل صعدوا به من الواقع وتناموا به ليصبح مزدوجاً ذا مستويات متعددة ذاتية وإنسانية وأسطورية وتجريدية، وبناء النموذج على هذا النحو يفترش مساحة واسعة لدى الصيخان والثبيتي والحربي والزيد ومحمد الدميني وغيرهم، بالإضافة إلى الاتكاء على شيفرا لغوية خاصة من أبرز ملامحها الطقوسية الابتهالية والاعتماد على الرؤيا الكاشفة حيث تتحول معاناة الإبداع إلى وجد صوفي، ففعل الرؤيا هو أبرز محاور القصيدة يقود إلى سلسلة من التجليات والتحولات، وبالإضافة إلى ذلك فقد عنى شعراء هذه المرحلة بفعل المخاض والولادة في تجلياته الكونية والموت ثم الانبعاث الذين يرونه رؤية أعقد من تلك التي نجدها عند الشعراء التموزيين، كذلك فإنهم بنوا قصائدهم في كثير من الأحيان على محور الغياب وأولوا اللغة اهتمامهم الخاص بل انشغلوا بها حتى كادوا أن يحققوا لها وجودها التشكيلي لا التعبيري على نحو ما نجد عند شعراء السبعينيات في مصر. حلمي سالم ومحمد سليمان وعبدالمنعم رمضان وأحمد طه حيث اللغة مفرغة من دلالاتها القديمة. وقد تميز بعض هؤلاء الشعراء بما استحدثوه من حوار مع المعاني المطلقة وربطها بالذات واستقصائها والانهيار مع تداعياتها.

إن أظهر ما يميز تجربة عبدالله الصيخان حضور النموذج، والنموذج الأنثوي على وجه الخصوص، وهو في ذلك يلتقي مع عدد من الشعراء

العرب المعاصرين فمن فضة إلى فاطمة إلى ليلى، ومن خالد إلى بشير إلى ابن الصحراء، ولا شك أن هذه ظاهرة لافتة، وتفسيرها لا يتأتى بالانفصال التام عن تجربة الشاعر الخاصة، ففضة هذا النموذج الفني له جذر واقعي في حياة الشاعر، وفاطمة مرثية في امرأة حقيقية، ولكن الصيخان استطاع أن يتجاوز بها المستوى الواقعي إلى ما هو فوق الواقع، وليلى في (أسطورة) رمز يكاد يكون قريب التناول يعمد الشاعر من خلاله إلى بيان رؤية للواقع، أما ابن الصحراء فهو أشبه بالقناع الذي ينفصل عنه من أجل أن يفنى فيه، وبشير شخصية حقيقية، والقصيدة مرثية ذات لون خاص، وكذلك خالد في قصيدة (كان اسمه خالد). ونستطيع أن نتلمس خصوصية التجربة لديه في إصراره على أن يمنح نموذجه الفني هوية خاصة منتمية إلى محيطها منذ العنوان وحتى آخر كلمة في القصيدة، وفي استثماره لفعل الرؤية، وفي تلك النبرة الأبوية الضاجة بالوصايا وفي النزعة الابتهالية الطقوسية التي تحول الكلمة إلى رقية لها سحر ولها فاعلية، فالقول رؤية كاشفة واستشراف، وهنا يعمد الشاعر إلى تسليط الضوء على شيفرا القصيدة لانتشالها من مستوى الإبلاغ إلى مستوى التحقق والوجود، وهو ما تسعى إليه القصيدة الحديثة، ولهذا فإن الصياغة اللغوية المحورية فيها تتكئ على الطلب فعل الأمر الذي يتبعه ما يبرره ويوجهه بل ويمنطقه ويوضحه، ويتكشف ما يترتب على تنفيذه فيما يشبه المقدمات والنتائج في المعادلات الذهنية، ولكن الطابع الطقوسي الابتهالي هو الذي يعطي هذا التشكيل مسوغاته الفنية، ولهذا يأتي التضمين متسقاً مع أجواء الخطاب الثقافي في المألوف ومتمرداً عليه في آن.

وتأتي رحلة الصعود في القصيدة أشبه برحلة الصوفي الذي كلما أوغل في معاناته كلما تكشفت آفاق الرؤية أمامه، فجاءت مقاطع القصيدة أشبه بعمليات الكشف الإشراقي، إذ يعقب الطلب جواب الطلب في مقاطع مدورة تتلاحق فيها المشاهد المختصرة الوامضة التي تستقصي

الحالة وتشخصها في صورة تمثيلية ينازعها التعبير الكنائي تارة والتعبير المباشر تارة أخرى، والعبارات التي يتنازعها النفي والإثبات في رؤية استشرافية سافرة ففي أعقاب تلك السلسلة المتدافعة والمتكررة أحياناً: (اصعد اصعد وتماسك وتماسك) تأتي الأجوبة متمثلة في فعل الرؤية المتكرر سترى، سترى:

(سترى ما لا عين نظرت، ما لا أذن سمعت/ ما لم يوصف في الكتب، المنسوخة من عاشر جد/ سترى ناساً يقتتلون على الماء/ وأناساً يقتتلون على طرق تفضي بالناس إلى كرسي وزبرجد/ سترى خيلاً ليس لها أعناق، وسيوفاً ليس لها أغماد، ودماً ينثال ليشرب منه المرضى والمقهورون وأصحاب الفاقة والموهوبون/ عطايا الرب) «ص 6».

ويأتي المقطع الثالث مفعماً بالتصاعد في لهجة الخطاب عبر تكرار كلمة اصعد وعبر الانثيالات والتداعيات المحتشدة بالإلحاح على الطلب والتراكم الذي يصل إلى حد الهذيان في نبرة مأساوية يلعب فيها التجانس في مخارج الحروف وتوظيف الصوت دوراً في إذكاء السخرية المرة:

اصعد كي تفتح عينك على الصالح والطالح والكالح والفارح والتارح والجارح والمجروح.

ثم يأتي التقرير في شكل تذييل زاخر بالحكمة جار مجرى المثل وفقاً للمصطلح البلاغي المألوف: كل الأرض جروح.

ومن فعل الرؤيا الذي هو نفاذ خلف الظاهر إلى الباطن المستتر: تأتي الرؤية البصرية لتضع المتلقي وجهاً لوجه أمام المشاهد الحية المستلة من الواقع عارية تختفي بعض عناصرها وراء الإيحاء الكنائي، وإذ تصل إلى هذا الحد تأخذ طابعاً هجائياً، ما يلبث الشاعر أن ينعطف بنموذجه إلى تجلٍّ جديد في حركة ذات سمة كونية مبررة فمن حضيض الواقع إلى

آفاق الشمس وفضاء التمني، وهذا يستدعي بالضرورة الارتفاع باللغة لتتداخل مع البيان القرآني (السندس الأخضر).

ويعاود الشاعر ابتهالاته ثم يتوحد مع قناعه، ويتخلى عن ضمير الخطاب الذي أتاح له فرصة التحرر من البوح الوجداني المباشر إلى ضمير المتكلم وتصبح الرؤية أكثر مباشرة ولكنه يتخذ أسلوب التعبير الرمزي الكنائي:

فأرى الطاووس يتيه على الإنسان ويحتال

وأرى الكابوس يكمم أفواه الناس على حلم منهم،

وأرى وأرى وأرى إلى آخر حيث يبدو كل شيء أسود. وهنا ينعكس المشهد على اللغة فتحذف حروف العطف، ويصبح الحذف بعامة سمة أسلوبية حيث تزدحم العبارة بالمفردات التي تبدو كل مفردة منها ذات دلالة مستقلة، ويحل الاسم الموصول في لغة تصنيفية حادة ملغية خصوصية النموذج.

ويتسع النموذج القناع ليستوعب كل ملامح الهوية المكانية والإنسانية: سليل الصحراء، ويتحول إلى كائن أسطوري من خلال سلسلة الاسماء المتشحة بأسماء الفاعلين: الباطن والصاعد والنازل في الرمل والمرتحل والمتدثر.. إلخ.

وإذ يصل النموذج إلى هذه المشارف يتسع المكان ليشمل الأرض وقانون الحركة فيها، ويصبح الكون مسرحاً للفعل الإنساني بكل ما يتسم به من قهر بعد أن فاضت به الأرض وضاقت عنه ولهذا الشاعر يلوذ بفعل ينقذه من هذا الدوار فيتكاشف والشمس، ويجوس ببصره في استشراف بانورامي لمساحة شاسعة باتساع الكون.

وهو إذ يصل إلى ذروة هذا المد يعود إلى طقوسه الابتهالية ويعمد

إلى استثمار ما توحي به قصة الإسراء حيث الارتقاء والسمو والاستشراف، ويعود إلى الفعل المتجاوز للكائن الإنساني إلى الحلول والفناء حيث تتفتح الآفاق ويتسع المدى وتشرق الحقيقة، ويكون الكشف هو نهاية الصعود.

«أنت الآن ترى

أنت الآن ترى»

وفي فضة تتعلم الرسم يلجأ إلى تقنية عين الكاميرا حيث ينتقل بعدسة الرؤيا مفصحاً عن تجلياتها وكأنه ينقل لنا صورة صوتية فيتمركز في قلب اللحظة من خلال الظرف (الآن) وهو يعمد إلى تطوير النموذج ورصد تجلياته بادئاً بالانفصال بعد التوحّد والفناء، فكأن فضة القصيدة التي تنحدر من أعماقه متشكلة تشكلاً تعبيراً دالاً، وتتناسل اللوحات التعبيرية التي ترسمها فضة القصيدة والرمز والنموذج وهي لوحات يمكن ترجمتها وتأويلها، فاللوحة الأولى من رسوم فضة التي هي رسوم القصيدة تمثل لوحة البدء والحياة والخصوبة القابلة والنساء والمدرسة والأسرة، وكل لوحة يتبعها حوار يترجم فيه الشاعر رؤيته.

ويمزج الشاعر بين التشكيل الفني والتشكيل الإنساني بين اللوحة التعبيرية واللوحة الإنسانية بين الرمز الذي يمثل الغياب والحضور بين الممارسة البشرية والسمو الروحي بين التوحد في الذات حيث تتحول إلى معنى وبين الانفصال حيث المقايضة بين الشاعر ونموذجه ويتفاوت الرسم بين محدودية الحلم الإنساني وانفساح الفضاء الكوني وبين الاستغراق في اللحظة ومتعها الممزوجة بالمعاناة والانفتاح على العالم، وتتحرك فضة حركة حرة طليقة للتخيل والتداعي فتتمثل في تجليات متعددة غير رسومها التي لا تنتظم في سياق حسي محدد بل تظل طليقة في سياقها النفسي والجمالي وهي فضة والفتاة والفنانة والقصيدة والكاميرا والشعور الداخلي، ويتحلل الشاعر من منهج الرسم ويعمد إلى الحوار والقص وحتى

هذا السياق فإن الشاعر يلجأ إلى تهميشه مستنطقاً فضة ومسلطاً الضوء على همومها وعلى هموم الأمة، فحالاتها النفسية المتقلبة هي قناع يفضي الشاعر نفسه من خلاله بما يضطرب في داخله فيبوح بهمومه وهي هموم العجز عن القول والفعل بأسلوب أقرب إلى المباشرة الحادة، عندها يتجه الرسم إلى لوحة ذات طابع يمكن تأويله تأويلاً يفصح عن عبثية الموقف برمته:

رسمت قطة ذات عينين واسعتين وصحن حليب

وخيطاً تمارس قتل الفراغ به

وعندها يتوقف النمو وتنتكس التجليات وتنعدم الرؤية ولا يملك الشاعر إلا الرفض والانصراف عن التوحد وينخرط في الهم الجماعي بينما تبقى فضة في ممارساتها العبثية ترسم وتمحو، والمحو يعني الانكسار لذا يحاول الشاعر في نهاية القصيدة أن يوقف هذا النزيف، وأن يخلص فضة من فعل الضياع وأن تكون فيكور فعل الكينونة مرات عدة في محاولة لإعادة اللحمة مع الذات المتصدعة كي يعود لها انسجامها وتنهمك في مأساتها.

إذا كان الشعراء العرب قد لجأوا إلى الابتعاث كما فعل التموزيين منهم إبان فترة المد القومي في الخمسينيات وأوائل الستينيات فإن الشعراء - هنا - وقد أدركوا فترة الانحسار في أقصى مداه سيطرت على قصائدهم نزعة الاستكشاف والبحث عن سبب الفجائع والانكسارات، وهذا يتضح من بعض عناوين الدواوين والقصائد، فالتضاريس مثلاً تومئ إلى التحديد والكشف والإظهار، ونجد القصيدة التي عنونت بهذا العنوان مكونة من عدة مقاطع كل مقطع يومئ إلى هذا المعنى على نحو من الانحاء، فترتيلة البدء مدخل إلى الدور الذي سيطلع به الشاعر الذي يقتفي آثار الكاهن القديم وتأخذ اللغة طابعاً سحرياً سواء في معجمها أو

في حركتها عبر الصياغة، فنحن أمام مشاهد تدخل الروع، وتتبدّى الأفعال فيها خارقة للمألوف وتأخذنا إلى عوالم بكر حيث تتلبّس الأشياء دلالات غير مألوفة وتنتفض بدوال جديدة وتبرز كثافة الحضور من خلال أسماء الإشارة، وفي مقابل هذا الحضور الضخم هناك غياب يتناسب تناسباً طردياً مع هذه الكثافة الحضورية، وفي مقابل ازدحام المقطع بفعل القول والقراءة يزداد الصمت ويصبح لغة شاهقة فالتعرية والموت يقابلهما الخلق والمخاض والولادة الجديدة، هذا الجو السحري الغامض يتحقق باحتمالات لا حدود لها، وهذا الشاعر يتجذر دلالياً في تراثه وبيئته فهو يستولد الدلالة من النخلة الحبلى ويمخض الحجارة، وهو يستدعي الأجواء القرآنية ببيانها المعجز بما يوحي بالجلال والمهابة، ويحاول أن يستنبت النبوءة كما يفعل الساحل الكاهن، وهو يتواصل مع جده القديم في هذه المهمة الاستكشاف والتنبؤ.

وهو يجسد ذلك من خلال صورة كنائية موغلة في البعد: من شفاهي تقطر الشمس، والشمس هي الكلمة الساطعة التي تفترع غموض الأشياء.

ويعيد تشكيل النموذج التاريخي من خلال النص المقدس خارجاً به عن محيطه الزمني محرراً له من دلالته الوقتيّة مستدعياً أجواء دلالية جديدة تتسق مع الواقع المعاصر. وعبر الحركة اللغوية المتكئة على النماذج المستدعاة مع النص القرآني تكون كثافة الدلالة وسطوعها على الرغم من الغموض الظاهري فقد استعار لفظة (قل) وهي في القرآن الكريم توحي باليقين، وكررها مستثمراً إيحاءاتها القرآنية، وكذلك تكراره لعبارة هذه أولى القراءات في إشارة ذات ظلال إلى اللفظة القرآنية (اقرأ)، كذلك فإن التكرار يومئ إلى ذات الملمح، وتكثيف الحضور عبر صيغ الحال وتعدد التجليات التشكيلية للحالة والاهتمام بتكرار الفعل بما يشبه الوقفة

الإيقاعية الفاصلة واستعمال الفعل المضعف، والألفاظ ذات الصبغة الكونية والجموع المؤنثة السالمة التي توحي بالهيبة والفخامة، (اشتهاءات التراب)، (أبراج الفتوحات)، و(شامات البياض)، ويتفاوت إيقاع القافية بين المد والقبض كما في «السفينة» و«عاد».

والمزج بين الغنائية والدرامية، ففي (القرين) يعمد إلى أساليب القص والوصف حيث يشخص الشاعر في نبرة غنائية حاله مع القرين الذي يبدو صورة للذات ثم يلجأ بعد ذلك إلى الحوار معه، وهو حوار أقرب إلى الاستنطاق عبر سلسلة للنهج الذي سلكه فيما قبل وتأكيد للرؤية، فالحوار قائم على الاستجواب ولغته كنائية الطابع، ويخلص من هذا الحوار إلى البوح المتلاحق والإفضاء، حيث يستدعي الشاعر أحداثاً تاريخية لا حصر لها.

فالكف المعلقة فوق باب المدينة تستدعي حادثة الصلب «صلب عبدالله بن الزبير» وقتمات البسوس، واليمين الغموس وصراط الشهادة.

وفي المغني يعلن الشاعر عن عجز اللغة:

تسترسل اللغة الحجرية/ بيضاء كالقار/ نافرة كعروف الزجاجة

ويعود الشاعر إلى رصد الأقوال المتدابرة للذات الشاعرة في (المغني) ثم يعود إلى الابتكار في منهج الوصايا مشدداً على فعل الابتكار (ابتكر، ابتكر، ابتكر، ابتكر، وتدثّر) ويعود فعل الكتابة والقراءة في لهجة تحريضية.

ثمة ظواهر تعبيرية بارزة لدى الثبيتي منها:

أولاً - المفردات الكونية الطابع التي تتعلق بفعل الخلق والمخاض والولادة والاجتياح والموت والنار والشهوة، والتعلق بالجمع على نحو واضح، بالإضافة إلى اللغة الشعائرية السحرية والتداخل مع لغة القرآن الكريم، والربط بين مفردات الكون والفعل الإنساني.

ثانياً – استتبع ذلك بالضرورة استثمار العناصر التعبيرية القرآنية الطابع بالإضافة إلى التناص مع الصياغات القرآنية لصنع المفارقة اللغوية، وله منحى خاص مع ذلك، فهو يقتبس الكلمة المفردة ذات الوجود المحوري في السياق القرآني ثم وضعها في سياق جديد تكتسب فيه الدلالة السابقة أفقاً استبدالياً يطلق الطاقات الكامنة في اللفظة ويفتحها على مصراعيها، وذلك في كثافة ملحوظة مثل كلمة (السبت):

بين عيني وبين السبت طقس ومدينة

خدر ينساب من ثدي السفينة

وكما في استدعائه لذي القرنين حين يقول:

هذه أولى القراءات وهذا

وجه ذي القرنين عاد

وكذلك الغراب في قصة هابيل وقابيل:

يا غراباً ينبش النار

يواري عورة الطين وأعراس الذباب

فضلاً عن ذلك فإن الشاعر يحيط هذا الاستدعاء بالأجواء التعبيرية المناسبة، كالحرص على الفاصلة والإطار التعبيري الخاص بالقرآن الكريم: (قل) والألفاظ القرآنية ذات الدلالة الكونية، تستوي، يشتد المخاض، يتلو أسارير البلاد.

عمد في بناء القصيدة على النموذج الموازي أو المقابل للذات الشاعرة، ويختار اسم النموذج بحيث يكون لفظة دالة على لقب ذي دلالة دينية أو شعبية أو تاريخية أو أدبية أو فنية. وهذه النماذج الذي يشكلها ويقيم حواره معها تبدو وجهاً آخر للذات تكشف عن تصدع وعيها أو

ما يمور في باطنها، وقد يكون الحوار ظاهراً أو باطناً، ففي حواره مع القرين يصوغ أسئلة تتلوها إجابات تتيح للشاعر أن يفصح عن مشروعه الخاص، ومما يدل على أن القرين هو الوجه الشاعر للآخر قوله:

يخامرني وجهه كل يوم فألغى مكاني وأمضي معه
أفاتحه بدمي المستفيق فينزف من مقلتي أدمعه
وأعمد في رئتيه السؤال فيرفع عن شفتي أصبعه

وينتهي المقطع بالرؤيا والاستشراف، بالنبوءة التي تتفسح عن حقيقة الواقع، وكذلك فإنه في المغني يكشف عن رؤية فنية للغة وللقصيدة وعلاقتها بالواقع، لهذا يتكرر فعل الأمر (ابتكر) حوالي خمس مرات في المقطع الحواري الختامي، وهذا المقطع الذي يخصصه الشاعر للاسترسال في الافصاح عن رؤيته:

(ابتكر للدماء صهيلاً/ تدثر بخاتمة الكلمات) إلى أن يقول (دماؤك موغلة في القناديل/ وجهك منتجع للغات)

أما في الصعلوك، وهو القناع التراثي الذي يختاره الشاعر فهو الوجه الإنساني للذات الشاعرة، وهو يتجاوز الذات ليصبح نموذجاً عاماً أو رمزاً، والحوار معه كشف عن رؤية الشاعر الإنسانية وما ينبغي أن يكون عليه هذا النموذج ممثلاً في الذات الشاعرة.

- من يطارحني قمراً ونساء

- ليس هذا المساء/ ليس هذا المساء/ ليس هذا المساء

ويتخذ النموذج طابعاً ذا ملامح تعبيرية في «الصدى» وهو في هذا المقطع يصل بالحوار إلى ذروة التأزم متمثلاً في استخدامه لتعبيرين أساسيين (يوشك)، (وهذا)، فاللفظة الأولى فعل متصاعد يصل إلى حد ملامسة الذروة، وهذا يكشف عن كثافة الأزمة وحضورها.

- يوشك الماء أن يتخثر في رئة النهر

- هذا التراب يمزق وجهي/ وهذا النخيل يمد إلي يده

- يوشك النهر أن يتقيأ أجوبة الماء

ثم يأتي التساؤل ليحسم الشك باليقين، أما الفرس التي ينحو الشاعر في الحديث عنها منحى قصصياً يتحدث عن تجربة الذات معها ويستحثها بعد أن يكون قد هيأها عبر سلسلة من الأفعال: أرقيت عفتها/ أسرجتها/ عانقتها، وجميعها أفعال تنبئ عن التهيؤ.

أما المفاجأة فتتخذ أفعالها طابع التحريض بعد بسط الحال واستشراف الآتي عبر سلسلة أساليب الشرط.

أن قام ماء البحر!/ يأتي وجهك النامي على شفق البلاد/ يأتي طليقاً

وهكذا مما لا يتسع المجال لتتبعه.

ومما تتميز به لغة الشعر صياغة متماسكة لا تتشظى أو تتفتت مجازية تتقاطر منها الصور وتتداخل فيها الصور التراثية، تتكرر فيها ألفاظ بعينها تدور حول الموت والولادة.

لغة كونية:

يا دماً يدخل أسراج الفتوحات

أفاتحه بدمي المستفيق

دمي مشروع للتحول والانتصاب

ابتكر للدماء صهيلا

ترجل عن الجدب وأحب خطاياه

وأسفك دمه

يأبى دمي أن يستريح

فسلسل نبعاً من النار يجري دماً/

في عروق العذارى

ماذا عن دم الياقوت/ والكتب المشاعة

هذا الدم الحولي ميثاق

هذا الدم الحولي منصوب على تيماء

أما عبدالله الزيد فمنهجه يقوم على البدء بوصف اللحظة في تعيناتها المنظورة ثم ينكفئ إلى الداخل بعد أن يلح على الخاطرة التي هي وليدة التجربة الانفعالية في إبان توترها إلحاحاً ملحوظاً يتمثل في التكرار والاستقصاء، وينهمك في سلسلة الأسئلة التي تنتظم الاحتدام الداخلي فتتفجر بوحاً مروراً في تكاثف ملحوظ للفعل المضارع عبر الصيغ المماثلة، ويرفد الاستفهام بالشرط الذي يتفتّق عنه ثنائيات جديدة:

ويمكن تبين هذا المنهج في «التداعي على رداء المستحيل» من ديوانه «ما لم يقله بكاء التداعي»، إذ يبدأ الشاعر قصيدته بوصف اللحظة غير منفصلة عن الذات في أسلوب يقوم على الاستقصاء والتداعي، ثم يعمد الشاعر إلى الخطاب الذاتي الحميم الموجه إلى الآخر، ثم تعود الذات إلى الحوار مع نفسها ويأتي التساؤل معبراً عن فقدان هذه الذات لتماسكها الداخلي، فتغالبه الأسئلة التي تنتظم حركة الداخل:

من أين يفجؤني قدر من هنائي؟

ومن أين يفجؤني قدر من عزائي..؟

الذات هي المحور في معظم قصائد الشاعر، أما الجدل مع الآخر فهو حوار مع الذات أيضاً في تجلياتها مع مطلق المعاناة مما يبرز القسمات النفسية والوجدانية.. هنا تقترب القصيدة من منطلق البوح الرومانسي، غير أن ما يستنقذها من بين مخالب هذه الحالة الرومانسية الذاتية

انشدادها على حبل التوتر بين الثنائيات المتضادة أحياناً والمتماثلة أحياناً أخرى إلى درجة الفناء.

يوغل الصحب بصمتي/ يركض الصحب بإيقاع شحوبي

إن الشاعر يحرص على ألا تتحول القصيدة عنده إلى مجرد بوح وجداني فحسب بل تتجاوب أبعاده الوجدانية والإنسانية في حوارها المستمر ولذا يتكرر نداؤه لبعض أجزائه.

ومعاناته: يا نصف رحيلي/ يا بعض نشيجي، ويمارس جدل الاتصال والانفصال والحضور والغياب كما في قصيدته «مشاهد من تفاصيل الوداع»، وحينما يكون الخطاب للآخر، يكون الفناء فيه سبيله إلى التوحد معه، وقاد ذلك إلى بروز الخطاب والنداء كملمحين أسلوبيين، ويعمد الشاعر إلى التعامل مع المعنويات كما يتعامل مع الحسيات:

كنت في هذا المساء المترامي/ كنت أبتاع شذوذاً/ عن صياغات المساء كنت أستجدي عزاء/

وقد لمح الدكتور عالي القرشي إلى افتراق منهج الشاعر عن الرومانسيين، ولخص مظاهر هذا التمييز بتتبع علاقة الذات بالهم بدلاً من القفز إلى صورة الهروب، وتتبّع الانكسار وشعور الذات من ألقوا لي صورته البكائية لدى الآخرين والحوار إلى الهم من إشراك المتلقي في ذلك الحوار، مع توليد الصور التعبيرية الخاصة.

والحقيقة أن للشاعر منهجاً خاصاً في تعامله اللغوي وذلك عبر إلحاحه على سلسلة المصادر والصفات المطلقة، وتسلسل الأحوال والأخبار في موجات إيقاعية متلاحقة يحققنها الالتفات بمدد جديد، وتتمركز الانثيالات في قلب اللحظة في سياق الزمن الآتي والتكرار يبدو منطلقاً لموجات التداعي المتكرر، وصيغ اسم الفاعل التي تنتشر في القصيدة

تعبير عن فعالية الذات، كما أن ظاهرة الاستقصاء تغني عن تعقيد الصورة، وتقصر الشطرة لتثري الإيقاع وتعمق الانسيابية فضلاً عن اعتماد تفعيلة الرمل كما في إيقاع لرحيق البدء.

وتبدو النزعة الحوارية المعبرة عن التمزق الداخلي، وكذلك النزعة السردية ثم التقرير والنبش المستمر داخل اللحظة.

وفي هذا الإطار تندرج أعمال عبدالكريم العودة الشعرية التي تتسرب في تداعياته التراثية بكثافة بنائية ملحوظة، فهو يتصاعد بانفعاله الهادئ في صخب داخلي مكتوم، ولكنه يبسط سيطرته على هذا الانفعال من خلال استحضاره لمجموعة من العناصر، ويعمد إلى بناء النموذج، ويخترق هذا النموذج الواقعي غالباً بالإشارات التراثية التي تحرر دلالته من مستواها الواقعي، كذلك من خلال التداخل مع نصوص شعرية حديثة بالتضمين أو التناص أو مجرد الإشارة، والشاعر ينضبط داخل سياق شعري محكم وتنام ينتهي إلى مشارف رؤية محددة، ففي قصيدة «البكاء على يدي فاطمة» حيث تبدو فاطمة النموذج المحور في القصيدة، وهي رمز وقناع ومعنى، فهي الطفولة والجيل القادم والوطن وهي قناع الشاعر، وهي على المستوى الواقعي تمت إلى الشاعر بصلة ما، شأنها في ذلك شأن فاطمة الصيخان، ولكنه يستثمر تلك الصلة ويرقى بها من الصلة الواقعية إلى حشو فني وجمالي جديد فهي الأمة العربية أو دلالة مشعة وعنصر تعبيري يخفف من حدة المباشرة، والشاعر يستقصي نموذجه ويكشف عن ك تفاصيله وسماته، أنه كما يتداخل مع التراثي والشعري يلتحم مع اليومي والعادي ويثري نموذجه بدلالات مختلفة، ففاطمة تشب على الحزن والإشارة، وإذا كانت زرقاء أمل دنقل تستكشف وتتنبأ فإن فاطمة العودة ترمز وتبوح وتعبر، وهي كائن إنساني يعكس حالة وجدانية، وهي حالة حضارية وتاريخية.

هل تركت فطورك عند الصباح لتأخذ فاطمة/ عمداً إلي المدرسة

وكيف ستجلس «فاطمة» في الدرس «كنت تعلمها الأغنيات الحزينة» تغرس فيها بذور البشارة.

نحن أمام نموذج جديد يختلف عن النموذج الشعري الذي أبدعه أمل دنقل قبل خمس عشرة سنة من كتابة هذه القصيدة:

ستقرأ بين دفاترها مرور «غريب» عن الدار/ ما ضيعته القبيلة من دمه الأخضر المتوهج/ كان يحاصر أجسادهم.

والغريب يوازيه شهريار وكأنهما عنصرا الهزيمة والانخذال فشهريار رمز الظلم والبوهيمية، ويقيم الشاعر قصيدته على أركان ثلاثة الغريب والقبيلة وفاطمة، يعضدها الصعاليك، فالصعاليك تعد النار وتهيئ اللحظة للانطلاق لتزيل الهزيمة، وهنا تتحول فاطمة إلى حاد لركائب الفرسان القادمين، ويقترب الشاعر من التجديد التاريخي حيث يتحدث عن كسرى العرب إشارة إلى اتفاقية كامب ديفيد من خلال النص الشعري الذي ضمنه نصاً من قصيدة الشاعر عبداللطيف عقل «ملاحظات أحد الخوارج على اتفاقية التحكيم» والشاعر الذي يرمز إلى الصعاليك إلى الفرسان القادمين الذين يعدون قهوتهم لمحو آثار الهزيمة، وهم يحفظون ما قاله الشعراء عن النخلة العربية يختم قصيدته بنهاية متفائلة:

يغتسل الرمل والسنبلات بماء الأناشيد

تدخل هذي الأناشيد في كل بيت

كما يدخل الضوء في غرفة

ملّها الانتظار

أما تجربة الشاعر أحمد عائل فقيه فهي امتداد بشكل ما لتجربة شعراء جيله سواء من حيث معجمها أو رؤيتها، وقد بنى الشاعر قصائده

بناء مقطعياً رقمياً حتى إن بعض قصائده تحمل في عنوانها هذا الملمح الرقمي مثل «عشر مرايا لوجه واحد» و«سداسية الاغتراب» ويبدو الجانب الذاتي الوجداني المتكئ على التعبير هو لب الموقف الشعري، فالانفعال وقود الطاقة الإبداعية لديه ولكنه، وإن بدا أن رؤيته ذات بعد رومانسي - فإن طاقته التشكيلية المغامرة تضعه في عداد مبدعي القصيدة الحديثة منذ قصيدته (البكاء تحت خيمة القبيلة) فالشاعر يعمد إلى تنمية التجربة عبر الإلحاح على تداعيات اللحظة وتناسلها في صور متوالية بغزارة، متكئاً على تكرار اللفظة الأولى كبؤرة انفعالية تساعد على تماسك الزخم المتصاعد وعلى شبه الجملة التي تساعد على استقصاء هذا الانفعال وترجمته إلى صور تتناسل وتتدافق، وصوره لا تعتمد في علاقاتها على الاستعارة التقليدية بل عبر إقامة علاقات متباعدة بين طرفي الصورة وإن بدا هذان الطرفان ذوي صنعة رومانتيكية وجدانية في بعض الأحيان، كذلك فإن الزخم الإيقاعي يكسوها بهذه السمة، غير أن الاختراقات القليلة ذات الصياغة المبهمة في إطار التشكيل وذلك في قوله:

لتلك التي مدت على شرفة الفجر.. قالها الليلكي

وسقتني ماء السؤال الصعب/ في الوطن السراب في الوطن الضباب

وهذا ارتحال الجنوب لعشب التراب/ لذاك المدى/ خبر مبتدأ

كذلك فإن التداعيات التي تكمل تفاصيل الصورة وتعمد إلى تشخيص الحالة فيما يشبه البوح الذاتي، والتداخل مع مكونات البيئة الكونية والاجتماعية:

كان ما بيني وبين الرمل عهد.. لم أبحه لأحد

لي في الغيم شراع.. وقعد من سعف النخيل

كذلك فإن عنصر الغياب الذي يتأتى عبر الكنايات «يا شامة

الصحراء» وكشافة الإشارة لتعويض هذا الغياب تصنع هذه المفارقة، ثم اعزف على وتر التضاد اللفظي:

هذا ابتداء.. ينتهي.. وذا انتهاء يبتدي.

كل ذلك يجعل الرؤية الفنية لديه فسيحة رحبة..

ويتداخل أحمد عائل فقيه في قصيدته «عشر مرايا لوجه واحد» مع تجربة التضاريس للثبيتي.. وذلك من خلال المعجم والمحاور التعبيرية، فالزمن محور دلالي عند كلا الشاعرين، وإن كان الثبيتي أكثر عمقاً وأكثف تشكيلاً في حين يبدو أحمد عائل فقيه مباشراً.

«وأوغلت في../ جسد المرحلة»، وربما كان المعجم المشترك هو الأبرز فالصهيل والنخيل والماء والتراب والجوع والغناء وإن اختلف التوظيف وتمايزت الدلالات، وقد استدعى الشاعر (التضاريس) وتواصل مع دلالاتها، غير أن الشاعر ظل محصوراً في توقعة الصوت الواحد وضمور العنصر الجدلي في الرؤية الشعرية.

في (سداسية الاغتراب) يقسم الشاعر قصيدته إلى ستة مقاطع معنونة تدور حول الاغتراب كما يشي بذلك العنوان، وعناوين المقاطع تبدو دالة على معان مستقلة، في المقطع الأول «إليها» يبدو المقطع الاستهلالي القائم على خطاب آخر «الأنثوي» أقرب إلى الغزل يبدو توظيف اللون بإشعاعاته التعبيرية هو المحور التعبيري فيه، التوهج والاخضرار والليلكي والصفاء والنقاء، وليس ثمة ما يمكن أن يومئ إلى الضمير إلا إذا اعتبرنا لفظة الخليج المجازية على حقيقتها إشارة إلى الوطن، وكذلك السيف وهو عنصر من شعره والمقطع، ويأتي التوكيد المكرر انخراطاً في حالة العشق التي يستدعيها الشاعر في مستهل المقطع:

ادخلي في نسيج دمي

أما المقطع الثاني «صديقي الحزن» فهو ليس تطويراً للمقطع الأول بل يكاد يستقل عنه، وهو تجذر في حالة جديدة عبر استخدامات المضارع الذي يستقصي الحالة ويتقرى تضاريسها، والشاعر في هذا المقطع يبوح ويشكو عبر هذا المنطق التعبيري الذي يوظف المجاز العادي، وليس ثمة أي تناسخ في العلاقات داخل المقطع فيما عدا العلاقة بين الشاعر والكون، وهي علاقة لا تفضي إلى تحول بل تظل في حالتها الكونية والعلاقة بالصديق التي تقترب من التوحد:

«أنت الآن صوتي.. شارة البدء - التي تقف ما بيني وآخر نقطة في الذاكرة..

أبتاع من أجلك كل خبزي والسفر.. وتبقى أنت كل الهوية..

وفي المقطع الثالث «الوطن» يتكئ الشاعر تعبيرياً على النداء، والوصف والرواية، والعلاقة بين الشاعر والوطن علاقة توحد، وتبدو تجلياً جديداً لعلاقته بالصديق، وهو يخاطبه بـ «يا قلبي» وتبدو صورة الوطن مشرقة، والخيط الذي يربط بين المقطعين هو الحزن:

هات ما عندك.. فهذا زمن الحزن الراقص/ حتى الاغماء.

أما المقطع الثالث «السفر» فينحرف فيه الشاعر عن أسلوبه التعبيري المباشر الذي لمسناه في المقطع السابق إلى أسلوب جديد، فالمشهد يغادر أرضية الواقع إلى ما يشبه الفانتازيا التخيلية ويبني علاقات جديدة غير مألوفة، ولم يعد ثمة علاقة بين الذات والمشهد فالأرض تغادر حجرتها، والنجمة الفندقية تخرج من شرفات الشمس، ويدخل عنصر تعبيري جديد حيث يوظف الشاعر قيس وليلى فالأول رمز التحول والثانية رمز الضياع.

ويأتي المقطع الخامس «التحول» أشبه بالتعليق على هذا التحول في

زمن الردة/ واللغة المعوجة.. ودكاكين البلغاء/ تزداد الشدة ويغني الطير على استحياء.

أما الشاعر علي عسيري فيتجذر في البيئة البكر أصالة وهوية، إنه يتشبث بقوة بتضاريس القرية، ويعمد إلى التعريفات الشعرية التي تجوس خلال معالمها، ويقرن نفسه إلى هذا العالم، غير أنه لا يتعامل مع قرية محددة بل يتسع بالفضاء المكاني ليتحول إلى بكارة المعنى، ويقرن هذا الأمر بالزمن الكوني الذي يتحول فيه الصبح إلى ابتداء لم يتلوث، لذلك يكرر إضافة الصبح إلى القرية ليربط بين جوهر الزمان والمكان، ويخلط بين أشياء المكان والمعاني، ويقف الشاعر على التخوم الفاصلة بين الوصف التعبيري الذي يتخذ من الطبيعة مجالاً لعواطفه ووجدانه وبين الانفتاح الدلالي الذي يطلق المدى إلى أقصاه، ويتمثل الشاعر الأسماء المطلقة فضاء للتمثيل لا يبعد كثيراً عن الاستعارة التي يغيب فيها أحد طرفي التشبيه ويقترب من التعبير المباشر والتمثيل الذي لا يتجاوز هذا الإطار:

أتحدر من آبائي/ شيما ومآثر/ أتمثل نهج أباة الأمة

أتجرد من أهواء الجيل الفحل/ يغازل نجمة.

وفي قصيدته (تفاصيل الخريطة) يعمد إلى الأسلوب الحكائي فينطلق من الحدث التاريخي بعد أن يحقق الوقف بالسخرية السوداء، كما يلجأ إلى أسلوب التمثيل موظفاً الزمن وقد وظف الجملة الاعتراضية توظيفاً دالاً، ويعمد إلى ترتيب الحدث ترتيباً تاريخياً انتقائياً، ويتخذ من الذات أنموذجاً للإنسان العربي، يضعه في قلب المشهد المفارق مشهد الخريطة الجغرافية التاريخية التي تسلسل في تضاريسها الأحداث المشينة من زمن أبي سلول في مقابل زمن الإدريسي، ثم يعمد إلى التصوير الصوتي للحالة الراهنة:

ساخت قدماي/ واثاقلت إلى الأرض/ وشعرت برأس تحمل رأساً/ أثقل من كل رؤوس التينة.

ويعمد إلى المقاطع التي يجلو فيها التحولات والتجليات في إطار الصورة الحلمية الفانتازية.

ويستخدم أسلوب المونتاج المكاني حيث ينتقل عبر المكان مع ثبات المكان، والمونتاج الزماني ويطوف بأرجاء الزمن: (إني أشرب من غسان/ وأرى ام الان/ يتمسح بزواياها عاد/ ويداعب أبرهة حبشياً/ ليكون حفيداً/ وأرى الصرصر تتركهم جثثاً مرمية/ تشبه أعجاز النخل/ بشاطئ دجلة/ حين تولى هولاكو/ موسم قطف الشمر/ وتولى تعريف الكتب العربية بالنهر.

ويبدو استثمار النص القرآني والقفز عبر محطات زمنية شاسعة في سياق دلالية، ويستخدم الطبق الطائر كوسيلة للكشف والاستقصاء والتعرف على الخريطة التاريخية حيث المشاهد البانورامية الحضارية الروحية.

ويمر الطبق الطائر/ فوق قباب غير/ ومنائر/ تنحدر من أصل أموي وتفر إلى الله/ وتجاورها أديرة وكنائس/ في أبهاء تزينها أشجار البلوط/ والأرز.. وأزهار اللوتس/ قد رصعت الجدران/ بأحجار المر.

ويخترق هذه المشاهد بالحوار الذي يتفجر سخريةً تكشف المفارقة كما في هذا التعقيب: ما أروع أخلاق البابا: ويتخذ من المكان بؤرة دلالية ويكرره ليعتصر كل ما فيه من إيحاء كما في تكرار حطين هنا:

ونزلنا ضيفاً/ في دار صلاح الدين/ رجل يسكن حطين/ وينام ويصحو في حطين/ هل تدرون لماذا نعشق حطين/ لماذا..؟

ويأتي بالجواب من باب تأكيد الاثبات بالنفي: ليس لأن البابا جُلدت إلتيهُ فيها/ جُزّت لحيتُه/ خُلعتْ جُبّتهُ السوداء.

ويمضي الشاعر في محطاته التاريخية محولاً إياها إلى بؤر إشعاعية حتى إذا وصل إلى المقطع الخامس بدأ ينتشر أفقياً في مقاطع جديدة.

أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح: انقسام العرب تحول إلى خبز ودراهم، والشيم المثلى تكنس كل بيوت الحي اللاديني/ ثم شواهد حسية من أحداث التاريخ المعاصر (عمر المختار) والبانميسون (فرنسا في الجزائر) وأولاد البقرة شربوا الليطاني، وفي مشاهد تمثيلية كما في المقطع (و): وبأن سريا من أرض كنانة/ قد عق الأسرة/ واستعصى/ قطاع طريق الصف العربي/ عصبوا عينيه مداعبة/ واقتادوه إلى مطبخهم بمعسكر داود.

وكذلك في (ز) العجوز الذي ينتمي إلى أصل هندي/ وهو ما يمكن ترجمته مباشرة إلى نماذج واقعية، وما يتلو ذلك من تعليق.

والقصيدة برمتها قراءة استقصائية تفصيلية للواقع العربي في محاولة للاستكشاف عبر الحلم والخيال والمونتاج واللوحات البانورامية والامثولات الرمزية والتعليق المباشر.

ويتميّز على عمر عسيري بما يمكن أن نسميه قصيدة الموقف والفكرة حيث يبدأ الشاعر برسم أبعاد الموقف الذي يأخذ طابعاً نمطياً يمنحه الشاعر جانباً من الخصوصية المشهدية، ثم يعقب هذا الوقف الخطاب الذي يتضمن تحليل الموقف وتشخيصه وإظهار الجانب الأخلاقي عبر تقنية الالتفات والاستفهام الإنكاري، ومخاطبة أبطال المشهد، وتقوم القصيدة على التصميم حيث التقرير الذي يدلف من خلاله الشاعر إلى المشهد الوصفي الذي يتوسل بالتشبيه، ومن ثم استقصاء مكامن الانهيار، ومن ثم كانت

للخلفية المكانية أهمية في كشف طبيعة الفعل الإنساني الذي انتهى نهاية مقفلة تقريرية متشائمة:

فات الأوان يا مليحة الصبا.

مات الأباء، وفارس النجاء يا مليحة الصبا.. كما

والحسن يمضغ القيم

في أشهر المذاهب ويورث الندم

ويجلب العشاق والمصاعب.

كما استغل الكاتب أسلوب الرواية المألوف في السير الشعبية كما في (قال أبو ليلى) حيث يعمد الراوي إلى تشخيص الحال تشخيصاً إيحائياً تصورياً ينعكس على مظاهر اللون ويمثل مشهداً حياً يتخذ من الجملة أو اللقطة النمطية المكررة وسيلة للتداعيات الذهنية التراكمية في لهجة انتقادية ساخرة.

وقريب من منهج العسيري ورؤيته لمفهوم الأصالة والنقاء والفزع إلى القرية بما تمثله من بكارة العواطف والقيم الشاعر عبدالله الخشرمي في قصيدته البكاء على صبح القرى في ديوانه (ذاكرة لأسئلة النوارس) وقد سلك الشاعر سبيل الانهمار الاستفهامي الذي يعبر عن الفجيعة والدهشة وقد تجسد ذلك في سلسلة الأسئلة التي استهل بها القصيدة وكلها مبدوءة بأين:

أين القرى - أين منزلنا. وقد جاءت الإجابات في سلسلة من التداعيات التي يحددها الفعل الماضي الدال على الارتحال والفقد والاضطراب، وبدت المدينة كما لاحظناها عند الشعراء الآخرين رمزاً لفقدان الطهارة والبكارة.

وقد جاءت كثافة أسماء الاشارة دالة على حجم الغياب من خلال الحضور المتعين عبر اسم الاشارة، وقد قابل الشاعر بين حركة الحدث المطلق الذي يدل على زوال القيم وكذلك الحركة الكونية: وتوكأ الصبح الضرير على القرى/ يبكي فتبكيه الذرى... ترملت الخطى في شكلها/ فقدت طفولتها/ تعالت أذرع الأشجار/ في صمت القفار/ وهو الجدار على الجدار، ثم العودة إلى الذات في مقابل الآخر، وقد تمركز الشاعر داخل ألفاظ محددة (المدائن والروب والخطى) ولجأ إلى التجريد (خطاب الآخر) في القصيدة العربية القديمة، ووظف الترجيع اللفظي:

تتناسل الطرقات/ في الطرقات/ والأحراش في الأحراش وكذلك التشكيل البصري: فقل لي من أنا



أنا

من

أنا

أن أ م ن أ

ن أ

وقد اتخذ من الطفولة رمزاً للتحول، ورمزاً للبراءة الضائعة.

ومحمد عبيد الحربي من شعراء قصيدة النثر، وله مطولة معروفة وهي (تحولات الماء)، وهي والعديد من قصائد الشاعر في ديوانه الأول (الجوزاء) تشترك في دوال التحول، إذ تحتفل جميعها بالماء كعنصر أساسي من عناصر التحول، وبالنار والنور والغيم والسحاب وبالصبح والنهار والصحراء وبالولادة والموت، فالدوال الرئيسية تنتمي إلى عناصر كونية ومكانية توحي بانتظار طقس جديد للتأهب لمخاض منتظر، وهذا ينبثق من حركة بنائية وتشكيلية تبدّى في الصياغة اللغوية وفي الإيقاع،

وفي الشكل المنظور لترتيب الأبيات على السطور، كذلك فإن التقابل والتضاد والتقابل الصوتي الناجم عن البناء الصرفي، التقابل بين الآني والتاريخي والأسطوري والواقعي والفردي والجماعي، بالإضافة إلى التشكيل، ولربما يكون الشاعر قد بالغ في لعبة المشاكلة الصوتية حتى كاد أن يقع في غواية الأرابيسك (البصير نام على الحصير)، و(القرمطي الذي ضاع في قرطبة) وكذلك التلاعب اللفظي في قوله: سلف يفتش عن خلف/ تلف يدعي غير التلف/ غبار يحتمي بغبار/ حصار يحاصر نفسه.

ويتميز محمد عبيد الحربي بأسلوبه القائم على التقرير المتداخل الذي يقحمك في سلسلة من العمليات الاستنتاجية ذات الطابع الذهني من خلال اتجاهات أسلوبية تعتمد سبيل الإظلام المأساوي الذي يُورِّطك في سرداب من الاحباطات المتوالية عبر معجم من الألفاظ الفظة الجافية التي يقصد إليها قصداً، ومن خلال شبكة من العلاقات السلبية، حيث يوظف التشبيه في استحداث صدامات متتالية ومفاجئة كما في (تصيدتان) هناك إيغال في تيه التجريد ناتج عن سلوك سبيل الخطاب العقلاني المُرَمَّز والمشدود إلى قطبي الفكرة، ويضعنا الشاعر أمام مشكل صياغي يتمثل في عادية الكلمات ونسخ العلاقات الإسنادية الجديدة والتقرير العاري المكشوف الملتفع بضباب كثيف من التعمية والإيهام حيث لا يرجع الضمير إلى محدد أو مُتعيِّن وكذلك الجمل المبتورة.

وقد مال في ديوانه الثاني (رياح جاهلة) إلى القصائد القصيرة الوامضة، والتقرير الهادئ المطمئن المنسوج في إطار الجملة المحكمة نحوياً، ويستخدم تقنية النفي المتتابع والتشبيه القائم على التراسل والتعبير الكنائي القريب مع التعامل مع المعاني على أنها تضاريس ومحسوسات، والتشابك بين العوالم اليومية الحسية في تفصيلاتها الهامشية والتعبير الأدبي كما في قصيدة الصيف:

تزيح الشراشف عن الكلمات المتسخة

بالأهداب القصيرة/ وتقحم الرجال في ما ينتظر..

وتتحول القصيدة في بعض الأحيان إلى جملة شرطية، ويتعامل في مثل هذه القصائد (الخائفون) مع عالم حميم من الكلمات والأشياء والاستعارات التي تتحول إلى رموز، والفكرة تستغرق المتلقي وتجعله ينخرط في التفكير والتخيل والتأويل.

أما الشاعر محمد جبر فيستحضر النشيد الجماعي الذي يستهل به قصيدته (ما لم تقله الحرب) المنشورة في ديوانه والمسمّى بهذا الاسم، وهذا النشيد يستحضر الأغنية الشعبية وأجواءها حيث ينسرب من الهم الخاص إلى الهم العام فيجمع بين الغنائي والملحمي، ويمزج في القصيدة التي بين العناصر الدينية والشعرية والتاريخية والطبيعية، ويصغّر الأساليب المختلفة: النداء والاستفهام والأمر والنهي في سطور شعرية بالغة القصر تنهمر في زخات متوالية يؤججها التوتر الناجم عن التكرار (ومن تعب، ومن تعب، ومن تعب) والمراوحة بين التوالي المشدودة على وتر السكون والمقاطع المسترخية بين ذراعي القافية المحددة:

لا تقل/ واغضب/ وفجّر/ وانتصر/ وكن في كل ناحية إماماً/ احتداماً حساماً/ حماماً

ويعمد إلى اقتحام المشاهد بصوت خلفي إلى أن تنتهي القصيدة إلى إيقاع أشبه بإيقاعات المارشات العسكرية، حيث القافية الساكنة التي يتكرر معها الشطر بكامله تكراراً طقوسياً أيضاً:

أعطيك هذا القلب/ أعطيك هذا القلب

ومن قصائده الطويلة (على الرمل الشرقي) نقع على نمط من البناء القائم على المقاطع المعنونة حيث تتحول فيها الرؤية في سياق متطور يقوم

على ملمحين أساسيين: الأول يتعلق بالإفضاء والبوح والتشكيل على نحو متدرج ومتفاعل، فهناك (الهاجس) الذي يمثل مرحلة ما قبل البوح و(الفاتحة) المرحلة التالية لمرحلة البدء، ثم (الصوت) مرحلة التحقق و(الصورة) مرحلة التمثل والتشكيل و(الموال) ذروة البوح ثم (الصدى) مرحلة التأمل والمعاينة، و(الحلم) محطة الاستشراف وقراءة كف الغيب، أما الملمح الثاني فيتمثل في تعدد الأصوات والحوار بينها، وحيث يمسك الشاعر بلعبة الضمائر والحوار بين أشكال الوعي.

ويستدعي الشاعر أصوات شعراء معاصرين كمحمود درويش.

وحمد العسوس من الأصوات الصافية يعبر عن تجربته بلا تلعثم فهو يرويها بشكل مباشر وعفوي، يحكي لنا في قصيدته (تمر وجمر) يستهل قصيدته بعبارة مباشرة دالة على فقدان الاتجاه:

ضاع مني الطريق/ ضاعت الخطوات التي كنت أرسمها/ وكنت أدرب نفسي على أخذها.. خطوة.. خطوة.. خطوة/ وراء البريق.

فهو يضعنا منذ البدء في قلب الأزمة، ثم يبدأ بعد ذلك في توليد الصور وتفصيل الرحلة، وهذا النمط من البناء في القصيدة أشبه بما عرف في البلاغة العربية بالتفصيل بعد الإجمال، والشاعر يختار طريقه إلى جماليات القصيدة الحديثة متخلياً عن فلسفة التعبير المباشر من خلال منهج التوازي حيث ينسج الخيوط المتعددة في اتجاه واحد مولداً الثنائيات، وصور بسيطة سهلة الإدراك، فنحن نجد في المقطع الثاني أمام تائية الشاعر والرحلة ثم الشاعر والمسافة ناسجاً صوراً من مشخصات الطبيعة الصحراوية، وهي صورة قائمة على جدل الثنائيات أيضاً، الغرس والأرض. ويرسم تفاصيل خارطة للحلم، ويعمد إلى البناء الدائري القائم على التراكم لإقفال الدائرة الشعورية:

كل تلك الحكايات والمغريات/ خانت وعودي/ وأسلمت الحلم كله

وفي قصيدته (أين درب المفر) عودة إلى اللغة التلقائية الحميمة تكمن الدهشة في عفويتها وتساؤلها، لغة بوح صافية ومناجاة دافئة حنون، فنحن معه في قلب التجربة نطل من داخلها على شرفة التهيؤ لاستقبال قادم جديد اغتسل من أوضار المدينة تلك التي بلا قلب بعد أن غطّتنا أوحاولها، ونحن في تصور الشاعر عن المدينة لا نلمس التعقيد الذي نلحظه لدى الشعراء العرب الآخرين الذين نقموا على مدائنهم المتعهرة كما يصفونها، وهي أقرب إلى مدينة الحميدين إذ يقول: أنا في المدينة طير أتى من عتيق القرى/ يظن بأن الدخان فضاء/ وأن المصابيح فيها نجوم.

ويعتمد الشاعر في قصيدته على تقنيات ثلاث: الأسئلة التي تقوم بوظيفة استقصائية جمالية تلح على تفاصيل المعاناة من خلال المواجهة الحادة مع التجربة من منظور معاكس، وتقنية البوح المباشر حيث التمثيل المعتمد على التشبيه حيث يبدو المشبه به صورة متعددة الأطراف والعناصر، فالشاعر كالعصفور الذي ظن الدخان فضاء والمصابيح نجوماً وسواد الشوارع بحراً، والتقنية الثالثة التحليل من منظور فني جمالي ويتسع الشاعر بالتجربة الذاتية إلى آفاق التجربة العامة:

أنت تهرب بنا.. إلينا/ تظل قضيتنا الشاغلة..؟/ قضية جيل أراد اجتراح الكلام/ ليثمر عنه كلام جديد.. إلخ..

فالقصيدة تبدو أمواجاً متدافعة مع وفرة في الإيقاع واحتشاد في الأساليب دون تسطيح عاطفي أو نمطية أسلوبية.

أما الشاعر عبدالمحسن يوسف فينحو أحياناً منحى التحليل في لغته الشعرية بالإضافة إلى التمثيل الرمزي الذي يأتي في أسلوب سردي بطيء الإيقاع فتكتظ اللغة عنده أحياناً بالتقرير والنفي والاستدراك.

ويلجأ إلى بناء قصيدته في أحيان أخرى حول شخصية كرمز أو نموذج.

هذه الحلوة نهلة/ تعشق الأرض وتهوى/ تشتهي الخضرة نهلة

تشتهي أمسية الخصب وسيلاً من أغاني الانتصار

كذلك في قصيدته (اشتعالات لفاتنة المداد)، إذ تميل القصيدة إلى فضاء أكثر اتساعاً وإيحاء. فاتنة المداد هذه ليست نهلة التي تبوح بأحزان الشاعر وتحاوره، إنها القصيدة والحبيبة والوطن وحين يحاول المتلقي أن يستكشف مدلولها تمارس الهروب والمراوغة.

ثمة مجموعة أخرى من الشعراء الذين مزجوا بين النثر والشعر، بين التفعيلة والنمط العمودي، وقد أصدروا مجموعة من الدواوين مؤخراً، وهؤلاء بعضهم عميق التجربة يقع في جيل الوسط إذا صح التعبير، والبعض الآخر يمكن اعتباره جيلاً ثالثاً مستقلاً برؤيته الشعرية وقد اعتبروا لدى البعض ممثلين للقصيدة الحديثة بمفهومها السائد في أوساط النقد المتجاوز كما يقال، مما دفع جريدة الحياة إلى نشر سلسلة من الدراسات عنهم، من هؤلاء محمد الدميني الذي أصدر ديوانه الأول (أنقاض الغبطة) في لغة جديدة تجمع بين اليومي والعادي والجمالي والفني، وعمد إلى تشكيل النموذج المغترب من خلال تجربته ومعايشته للأحداث خارج المملكة، وهو يستحق دراسة خاصة.

ومن هؤلاء الثلاثي أحمد الملا وإبراهيم الحسين ومحمد سفر ومنهم منصور الجهني، وحسن السبع وغيرهم، وعلي فقيه يقف منفرداً بصوته الخاص في مجموعته جلال الأشجار:

ولم يسعفني الاطلاع على مجموعة متكاملة من أشعار أحمد الملا ولكنني من خلال قراءتي لعدد من قصائده ألاحظ أنه يمزج بين أساليب شتى في تشكيله الفني فهو يبدأ بتقرير ما يراه حقيقة موضوعية تتحول

إلى حقيقة نفسية من خلال ترجمتها إلى صورة ذات علائق إسنادية مفاجئة، وقد لجأ إلى التشكيل الصوتي المتجانس والمتراتب (طرحها وأصلحها) وتلك المفردات التي تبدو ككتل ضخمة تروع السامع وتصدمه:

أودعت في قصيدتي/ نبض هذا الدماء/ خب الأرض والسماء.

وعلي فقيه في (جلال الأشجار) ذو رؤية كونية تتجاوز المحدود المرئي لتغوص إلى الجوهر، واللغة لديه هي مادة الرؤية في الأساس مستغلاً أبعادها الدلالية والصوتية، فالحدث هو في الأساس لغوي يتم على هذا المستوى أولاً، وهو فني تشكيلي لا يتراسل مع جماليات الرسم والنحت فحسب بل يسخرها، إن الإبداع شهوة كما الحياة:

(وارتدى الإزميل شهوتها فاستنطق الحجرا)

فهو في قصيدة الخزاف يبدأ من لحظة البدء، لحظة الانتشاء بنشوة المخاض في فضاء مطلق من إسار الزمن، وتبدأ بحمحمة كالصهيل قبيل لحظة الشروع، من هنا يوظف الشاعر التجاوب الصوتي بين الكلمات، والعزف على الطاقة الإيقاعية الذاتية للغة أن الإبداع عرس كوني، فالحركة الإبداعية حركة كونية في صميمها.

الكون كان اختماراً بعد ما اختمرا
والوقت خطٌ على خطواته سحرا

من هنا فإن الشاعر يتوحد في الكون لحظة الإبداع، وتحتشد اللغة متواطئة في بنيتها الصوتية مهيأة للولادة.

(وكنت/ أهزج/ والدنيا/ علاتية تعلني بعليل الصبح)

وإذا تتجمع النذر ويشتد المخاض يرتدي الإزميل شهوة اليد ويحدث الإخصاب فينطق الحجر، وهذه اللحظة النادرة الفذة تتجلى فيها ملكات

الشاعر جميعها فتتناسق، وتتجلى مهارة الصنع والأناقة (والدوكرة) ويحدث التحول لحظة الإبداع فتستوي عملية الخلق من عناصر الخصب.

تتناسق وانتباهي حين أملؤها
يدي دماً وانتباهاً يغمر الشجرا
أجوس في الطين أغدو خالقاً مل
كأنما الطين من خلاقه انفطرا

وهكذا تتآلف المفردات على تلك الأناقة التعبيرية المصادر المتماثلة إيقاعاً وبناء: التناسق والانتباه، والفعل التحول ثم التماهي.

ولا تتشتت القصيدة أو تتشظى بل تتنامى كالنبتة الحية من لحظة البدء، ومن ثم التهيؤ والانتباه والتجاوب ثم الإخصاب والتناسق ثم الانفطار والخلق، في تحولات متنامية صعداً في وصف اللحظة في جمل التقرير ثم الكينونة الدائمة في لحظة التزاوج والخصب والمعاناة.

«علانية تعلني بعليل/ التاع لاعجها ثم الاستواء»، وقد كان الفعل الماضي أداة السرد التي واكبت عملية التنامي والتحول ثم الجمل الاسمية المتراتبة ذات النسق المتماثل ثم المضارع والتشبيه القائم على التماثل والتوازي بين الإبداع والانفطار.

ومن أدوات الشاعر الجمالية (القناع) وبناء النموذج التراثي والتماهي فيه فعروَةُ هو الشاعر على نحو ما، الشاعر الملتزم، الذي يجمع بين (الالتزام) والتمرد والخروج على أعراف القبيلة كما يوحي بذلك النموذج الموظف عروة بن الورد الصعلوك الملتزم وهو يعبر عن تواصل التجربة الإنسانية والنضالية، فالقناع يجمع بين عروة الشاعر والإنسان، وهو يومئ إلى الانبعاث والتجدد وهو ينفتح دلالياً من خلال ألفاظ اللغة

على الأفق المحلي بلا حدود، وقد حرّر الشاعر المفردة وأطلق دلالتها حين عمل على إيجاد علاقة التراسل بين الحواس: السمع والرؤية.

سلمى تناديه يسمع خيلا، سلمى تناديه يسمع نحلا/ وسلمى

تناديه يسمع برية شاسعة، أما سلمى فهي المرأة الوطن

وعلاقة عروة بعبس تجسيد لعلاقة الشاعر باللحظة التاريخية وحينما يكرر الشاعر ألفاظاً بعينها مثل يهجع في لحظة ألف عام فإنه إنما يشير إلى الرجوع والتواصل والقديم، وهو يمس صميم الدور الذي تضطلع به القصيدة.

وفي إطار النموذج وتوظيفه تقع قصيدته أوراق الحلاج: بيروت 1982، وهنا لا يتخذ طابع القناع بل الرمز أو المعادل الفني، إنه الرمز التاريخي الراهن الذي يتماهى في الماضي، فهو تجسيد للمرحلة، التي تجمع بين الأضداد الانبعاث من الموت وهذا يتجاوز لغوياً اسم الفاعل واسم المفعول، والحضور والغياب الحضور من خلال أسماء الاشارة التي تتوالى والغياب عبر الانفصال الذي تومئ إليه أسماء المفاعيل (مخلوعاً منزوعاً وغيرها) التي تتجاوز (طالعاً) و(متبلاً) حيث تجمع هذه الصيغة بين الفاعل والمفعول من هنا تبدو الصيغة اللغوية الدالة، وتواتر المقاطع القصيرة الموقّعة، ولا يقتصر ذلك على الصيغ بل يتعداها إلى الدلالة حيث يتجاوز الموت والخلق، والاستعارة الدالة على الحياة:

هذا البلح الداني مخاض الطلع/ والغزو رمادي.

يلجأ الشاعر إلى منهج التصويريين في إثباته لملامح مختارة من المشهد التاريخي الذي يتناسج مع المشهد المعاصر ويتماهى فيه:

في البصرة أسواق وفلاحون

في الأرض هواء ناضج

في زاوية البصرة شهبندر/ ترتج الشقيف الآن تحت الوصف

والتداخل بين الأشياء والأحياء،(الجسد/ والشجر) نموذج متكاثر الدلالة قادر على البث بلا حدود، وأما هنا فالخطاب يتوجه لمجهول في عبارات تقترب من عبارات الثبيتي في بنيتها الإيقاعية والنحوية.

(سلام عليك/ لقد سقسق الماء من راحتيك/ فأنت تذرو على الطير التنفس كل صباح)

وتقوم القصيدة على ثنائيات الذات والمجموع عبر بين الموازاة ضمير المفرد المخاطب وضمير الجماعة للمتكلمين مما يعطي النموذج بعداً غير مألوف، ويتداخل في هذا المقطع النمط الصياغي القرآني وخصوصاً الألفاظ التصويرية كقوله (فيدافع الناس).

ويكبر النموذج ويتضخم ويبدو الحضور مُجسّداً أكثر، ويهبط به الشاعر من الملامح الأسطورية الكونية إلى ممارسة التفاصيل اليومية التافهة.

ممتلئاً بالغرفة/ الدمعة طعم آخر/ للتبغ بكاء أحاوره/ والحرف صغير

ويعمد الشاعر إلى العزف على ثنائيات ذات بعد كوني مطلق في تشكيلات حكمية ذات بعد تقريري راسخ كما في قصيدته (إيغال)

الماء والنار والعمل على الغوص إلى العمق الدلالي الكامن فيهما فالماء (الينابيع) النماء، والعطاء، والاندفاع والنار في تجلياتها كحريق يلتهم الزيف، وغير قابلة للتشيؤ وهنا يوظف الشاعر البعد الصوتي (هل **تُشيأُ** أشياؤها المذهلة).

ويعمد الشاعر أحياناً إلى توظيف الأسطورة اليونانية كما هو الحال في قصيدة (المسافة) ولكن ليس على النحو المألوف في قصائد السياب مثلاً، إنما تتداعى الأسطورة على محور الاستبدال بما تستحضره اللفظة من

انثيالات كقوله (وأنا سارق النار) وقوله (ها أنا الآن/ أشعل ناري الصغيرة).

وفي هذه القصيدة أيضاً يتبدى لعب الشاعر بالألفاظ وحروفها ممثلاً في قوله أيها المنتجون نواح سلمى/ حداؤكم اليوم يحرث روحي/ نبتة نبتة).

لقد استخدم الشاعر حرف الحاء، وهو حرف حلقي عسير وتزاحمه يعبر عن غاية الضيق والمعاناة فضلاً عن أن دلالة الألفاظ التي أوردها الشاعر تعزز هذه الدلالة، وقد أعقبه مقطع قصير، توالى فيه حرف الشين الذي تراسل مع الحاء والجيم فأوحى بشيء من الانفراج.

عرش الفرح الموفي/ وشارف لاعج عشقي مشارفكم

وعاد إلى حرف الحاء، ولكن دون ازدحام كما في المقطع المشار إليه فجاء خفيفاً يعزز هذا التوجه.

حط طير على القلب/ حطت نداة/ وحطت حصاة.

وكما في قصيدة التفعيلة وفي نهايتها يوظف الصاد:

أصفو/ وأصفو فيصعب وصفي

وقد وظف في هذه القصيدة حرف النون الذي انتشر بوفرة.

من الأصوات التي برزت في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات ثم اختفت أو كادت الشاعر محمد ناصر المنصور، وقد نشر عدداً من القصائد منها (الطريق إلى منعرج اللوي) و(البراق) و(أبو محجن في وجه الليل) و(الوجه الآخر لعمورية) و(مسافر تحت الرماد) و(مدن النسيان) و(نهم) وهذه القصائد نشرت في ملحق الجزيرة في الفترة ما بين 1398، 1403هـ.

وبالتأكيد فإن هناك قصائد نشرت في صحف أخرى(*)، ومن غير الممكن أن يكون الشاعر قد صمت تماماً طيلة الفترة الماضية التي تتجاوز السنين العشر، ومن الواضح من عناوين القصائد السالفة الذكر أنها تتداخل مع التراث الشعري القديم على وجه الخصوص ومع التراث بعامة، وهو يتناص دلالياً ونفسياً وحدثياً في هذا التراث بمختلف أبعاده الأدبية والتاريخية وفي وقائعه وشخصياته لغة وقصيداً، ويتفاعل مع إطاره المكاني زماناً وحضارة، والصراع بين الذات الشاعرة والجماعة أولى الملامح الدرامية في شعره، وينمي الشاعر هذا الصراع فسيتحدث ألواناً من الصراع مع الزمن في حلقاته الثلاث، والشاعر يتماهى في سلفه الذي نصح قومه بمنعرج اللوي وهو أشبه بالشاعر أمل دنقل في ديوانه بين يدي زرقاء اليمامة، والعنوان في القصيدة لديه هو مفتاح الدلالة وقد جاءت الظواهر الأسلوبية والجمالية مولدة للدلالة منسجمة معها، إذا حفلت لغة الشاعر بمعجم تراثي مهيب، وقد استدعى الشاعر صوت طرفة الشعري بصياغاته، وطرفة يتماثل موقفه مع موقف الشاعر المعاصر من حيث تمرده على مجتمعه وإنكاره لأوضاعه، فهو متفرد منعزل عن قبيلته ينطق بالحكمة، وهو يتفق مع مجموعة من نظرائه من شعراء الساحة، فعلي الدميني في قصيدته (الخبت)، وكذلك الشاعر محمد العلي كلاهما استدعى صوت هذا الشاعر كما استدعيا خولة ووشمها وأطلالها والمنصور يوظف الظعائن ناشراً أجواء ومناخات جمالية مماثلة ومخالفة، فالشاعر يخترق هذا النسق ويتمرد عليه:

والوشم لاح بمعصمي/ طللاً لخولة في الزمان الأول/ لو أخبروني أنه قد كان لي لهجرتها وهجرته/ وسكنت جوف المعول/ وسكنت جبة راهب متبتل/ يرتد في ظهر الأديم سحابة/ وطفاء تهطل بالمداد وتنجلي/ عن خاطري.

والشاعر هنا يفتق من متن التراكيب رموزاً دلالية ما يلبث أن يجعل منها دوالاً جديدة، فخولة ووشمها رمز للماضي، وهما دالان على موقف نفسي جديد يرفضه الشاعر، فالسكون في جوف المعول إشارة إلى الراغبين في هدم هذا الموقف، والسكون في جبة الراهب المتبتل رمز الافتراق والعزلة والهروب، ومن ثم الابتعاث من جديد إبداعياً مما يتسق مع هذه الرموز المستنبتة من التجربة الإبداعية.

والشاعر يلجأ إلى الالتفات ليكسر حدة الغنائية المنفعلة الجامحة ويعود إلى خطاب الآخر الذي يمثل انشطار الوعي (الذات) في تحولها عن ذاتها مما يغل فمه فيصبح قلمه كسيراً، ويستدعي حديث الإفك رافضاً أن يتحول إلى شاهد زور، وتضطرب الضمائر عن عمد ويصبح من الصعب التعرف على مرجعيتها، ويعمد الشاعر إلى استحضار أمشاج متباينة، يراكم جملة من الوقائع التاريخية في سياق واحد فيتحدث عن أولاد جفنة والنعمان بن المنذر ويضمن قصيدته مفردات وتعبيرات مختلفة من قصائد جاهلية في تشكيل احتشادي موغل في الغياب المرجعي والدلالي وهو يصدر عن التحام وثيق بالمكان والزمان في ارتباطهما بالبيئة المحلية وهذا المنزع مألوف في الشعر العربي الحديث، فالبياتي في قصيدته (الزلازل) يختار بيئة المغرب العربي والأندلس، ويوغل في التجريد الفلسفي، والمنصور يتكئ على تداعيات زاخرة بعناصر الإحباط والانهيار واليأس فالخيل تغدو حديداً بارداً وطيفاً ينساب في ليل آخر والزمان يلبس خفي حنين.

وهكذا فقد أحصيت في قصيدة واحدة ما يقرب من خمس وثلاثين إشارة تراثية تنتمي إلى بيئة الجزيرة العربية وتاريخها وشعرها في الجاهلية بخاصة من تعبيرات ومفردات ومعالم مكانية وأحداث تاريخية وشخصيات أدبية وشعرية وملوك وحكام وعادات وطقوس وصور.

وفي هذا الإطار الأسلوبي الذي يقوم على استدعاء التراث والتداخل معه يأتي عبدالعزيز العجلان في ديوانه (أشياء من ذات الليل) فيستحيي الحياة العربية القديمة وأشياءها في بنائه لقصائده منذ مستهلها إلى نهايتها كما يفعل في قصيدته (عابر فوق جرح الخليج) حيث الاستهلال الخطابي القائم على التجريد حيث تتكرر عبارة المفتتح موحية بنمط الحياة العربية القديمة عند الرحيل.

(سلام عليك سلام عليك)، والتكرار هنا موظف فنياً من أجل إيقاظ المتلقي ولفته إلى حدث الرحيل، ويتساوق مع تكرار عبارات الحداء التي ترافق رحيل الإبل وتستدعي إلى الذهن الطرقات التي تسبق عملية الاستئذان أو تلك التي تعلن فتح الستار عن المشهد وما إلى ذلك من تداعيات، وينثر الشاعر عباراته دون استخدام أدوات لعطف حين يرسم الخلفية المكانية المحتشدة بمسحة وجدانية تتمثل في الصفات التي ألصقها الشاعر بتضاريس الطبيعة: حفيف الرياح النوافر/ ووقع الغروب الشجي، انثيال الضياء المبجل، ويذكرنا حرص الشاعر على القافية بهذا الإطار البيئي والفني والتراثي، ويزاوج الشاعر بين الجمل والرحيل وهما من التقاليد العربية التي رافقت الحياة العربية، والرحيل يفضي إلى فضاء من الدلالات، وقد جمع في هذا المقطع كل ما يذكر بالبيئة العربية، ولكي يؤكد الرحيل فقد عمد إلى نفي إمكانية البقاء أو القدرة على الكلام، وأتبع ذلك بحدث كوني جلل (إنكار الأرض لأطرافها) مجازاً تمثيلياً كنائي الطابع.

أتبع تلك الأفعال المنفية المكررة (لم يبق/ لم يبق) التي استبعدت الفعل الإنساني والكوني والطبيعي (وما أورقت حول غيمة تنقش الفرح الموسمي) أفعال مثبتة دالة بواقعها الصوتي على الذبول والارتخاء. سهد وترهل وترمد وتطاول فثمة مراوحة ذات دلالة بين النفي المتتابع والانهمار المقصود للأفعال الدالة على الانطفاء.

وقد تلا ذلك الاشارة إلى حكاية السندباد إشارة تؤدي معنى يتسق مع الجو العام للقصيدة وهو جو مثقل بالإحباط، ومن المعروف أن السندباد رمز للكشف عن المجهول وقد تبع ذلك مراوحة بين الأفعال الثلاثة المتعلقة بالمعرفة (الرؤية والإبصار والمعرفة) ومن الأنماط الصياغية التي تبين مدى توظيف الشاعر للغة عبر التكرار التمحور حول اللفظة الواحدة والحوار معها صياغياً فضلاً عن تكرارها: (طال المقام ففيم المقام؟ وكيف المقام؟) وإعطاء أكثر من دلالة بل دلالتين تكونان متضادتين للفظة الواحدة في سياق الجملة الواحدة:

(ولم يرجع الماء للماء) وفي هذا الإطار: (وأنكر ليل السراة السراة).

وتكرار (عرفت ورأيت وبصرت) مرات عديدة له دلالته، فقد كرر (بصرت) ثماني مرات في مقطع واحد (وعرفت) ثلاث مرات ورأيت مثلها.

وتتداعى هنا قيود الصور المشتقة من صميم البيئة وخصوصاً الصحراء، والرمل حيث يخلع الشاعر عليها الصفات الإنسانية.

وقد استدعى الشاعر العربي القديم عبر بعض العبارات في محاولة لتجاوز المأساة وقد كرر العبارة (لا تبك عينك) وجاءت الخاتمة متفائلة استشرافية الطابع غنائية المنحى تبشيرية الرؤية.

وهو هنا يختلف عن زميله المنصور في كونه لا يقتصر على استدعاء الإشارات التراثية وحشدها بل يستدعي ما يذكر بطبيعة الحياة الجاهلية ونمطها وإطارها موظفاً لها توظيفاً دلالياً، ولا يكتفي بذلك بل يعمد إلى تشكيل النموذج الإنساني في قصيدته (ملامح لبدوي عتيق) وهي قصيدة عمودية حيث يترسخ النموذج في أشياء الإنسان والبيئة والتاريخ في تأكيد الهوية:

أنـا هـنـا قـبـل بـئـر الـنـفـط كـنـت هـنـا

قـبـل الـبـدايـات قـبـل الـريـح والخـصـب

ويومئ الشاعر إلى التراث الشعبي وبالتحديد إلى قصة السندباد في قصيدته إياب السندباد، شأنه في ذلك شأن الشاعر الخطراوي وغيره وإذا كان خليل حاوي في قصيدته السندباد في رحلته الثامنة آخر ديوان (الناي والريح) يثور على العفن المتراكم في كهوف التاريخ فهي (صحراء كلس مالح بوار/ تموج بالثلج وبالزهر وبالثمار).

فإن الشاعر العجلان يتماهى في السندباد ويتقمصه، فقد عبر عن معاناته الاستكشافية ومن قلقه الذي آب به من رحلته الطويلة فقد تعب من الرحلة، وهو يردد جملة تعب الرحيل مشيراً إلى ذلك.

ومن ملامح تجربة الشاعر في استحداثه لنقطة ارتكاز تنطلق منها الموجات الإيقاعية وتبدو محرضاً، لتداعيات الوجدانية تتوافد منها مواكب الصور، في تجدد مستمر، وتتمثل في خطاب الآخر وتكرار هذا الخطاب، فتكرار كلمة صغيرتي في قصيدة (نقش الأفق الراحل) هي:

صغيرتي.. من أين أقبلت/ وأقبل النساء.

كذلك فإنه يستقصي الدقة الشعرية في سلسلة من التشبيهات التي تستوعب المد الانفعالي في سياق الحال عبر سلسلة من الأسئلة.

من أين هذا الزمن الحجري؟/ ينبجس النبع الشهي في يدي كيف يؤدب الحلم من مسارب الغياب/ فجأة.

ويركّز في بوح متصاعد في صورة كنائية وسلسلة من الاستعارات المألوفة التي لا تتجاوز العلاقات فيه مجرد الإسناد المجازي، غير أنه يستنبت صوتاً موازياً معبراً عن تحولاتها فالقصيدة تنمو عبر تحولات جديدة:

وانتفض الطفل الذي يسكن/ ما بيني/ وبين ظلي/ فجأة بلا أوان ينسل من دوائر الرتابة الأولى.

أما منصور الجهني فيسلك البساطة والتماسك في سياق نصي متصل لا يتشظى ويستثمر أسلوب الحكاية الشعبية وعناصرها الموضوعية، لكنه يكسر النهج التقليدي فيها بلوازمه المألوفة، فالنص الشعبي يتكئ على ضمير الغائب بينما يعتمد الشاعر أسلوب ضمير المتكلم في نبرة غنائية شفيفة، كذلك فإنه يعول على الماضي والسرد الخيطي المألوف دون نتوءات أو تعرجات بل إنه يستخدم حرف العطف (ثم) في انسيابية هادئة، ويستعير من الحكاية الشعبية بعض مضامينها الشائعة عن السحر والقمقم والمارد ويعمل على إعادة إنتاج الدلالة فيه وقطع سياقها للانخراط في سياق حلمي تخيلي جديد يكمله، ويلجأ الشاعر إلى منطقة الحلم وصياغة ما هو حلمي بأسلوب واقعي من خلال استخدام حرف الاستدراك (لكن) ويعدل من أسلوب الحكاية إلى أسلوب البوح، ويتقمص شخصية الشاعر العربي القديم:

وما عدت أتبع نجماً في صحراء القوافي

واستوقفت الخلان عند الأثافي

لنبكي على طلل دارس/ أو ذكر حبيبته

ويرى الشاعر أن السؤال هو سبيل المعرفة ويعمد إلى المفارقة فالكتابة محو والصمت كتابة.

ولكن الشاعر ينهج نهجاً تخيلياً عقلانياً في قصائد أخرى مثل (رائة) حيث تأتي العبارة مصقولة متعادلة تحليلية الطابع في تقرير يقترب من الحكمة ولكنها تصوغ الرمز عبر هذا التقرير، وربما كانت الطاقة الشعرية كامنة في هذه المفارقة التي يتقاطع عندها الشعر والمنطق، فتأتي

العبارة مغسولة تماماً من ظلالها الشعرية متهيئة للبثّ على موجة جديدة تماماً هي موجة التأويل الرمزي:

كل لون يحن إلى نقيضه/ من الأبيض/ يخرج الميتون

يساعد هذا التأويل استغراق الشاعر في إكمال الصورة ذات الطابع الفانتازي فهو يكمل المقطع السابق بقوله:

يجففون فوق جبال الهواء المقطوعة/ ثيابهم المبلولة بالدم الأخرس

وتأخذ القصيدة طابع التسلسل الذي يشبه المقدمات المفضية إلى النتائج، ويستثمر الشاعر اللون بطريقة واضحة المعالم فيكون الأبيض والأسود والأخضر دالاً على مدلولات ذات حقول ومجالات واضحة ولكنها ليست محددة.

وتبدو القصائد أشبه بالخواطر أو المشاهد التي ترتحل خلال الوقائع الظاهرة لتبتكر أحداثها الخاصة ورموزها الدالة كما في قصيدة (احتفال) التي تقدم مشهداً متجاوزاً للواقع، ولكنه يشير على نحو ما إلى هذا الواقع بلغة الكناية التي يراد بها لازم معناها. وهنا تكمن المفارقة الشعرية، التي تفجر آفاق التجربة الإنسانية، حيث الموازنة بين المشهد الإنساني الحسي والقصيدة، أي التعبير عن هذه التجربة ولم شتات الصورة التي تبدو معادلاً موضوعياً للحالة الإنسانية:

يسيل دم الأغنية/ تتدلى خيوط الخناجر/ تتعثر المدينة بأحشائها.

وتبدو بعض القصائد موجزة تتضمن تشخيصاً لحالة وجدانية أو نفسية أو عقلية مثل قصيدة (انتظار) وتتكئ الصورة فيها على عنصر واحد هو عنصر السمع مثلاً وتتكون من خطوط موغلة في التباعد وتتضخم فيها الصورة لتأخذ طابعاً فانتازياً أو أسطورياً.

أنتظر أن تأتي من مساء الحقول

مكتظة بالبرق/ والفاكهة/ وأغنيات المطر.

وهناك قصائد تعتمد على التغريب التعبيري بمعنى الخروج من دائرة المعجم الشعري المألوف لتتراسل مع العلم ومصطلحاته فتكسر اعتيادية التلقي وتصنع جوها الخاص، وتوقظ ملكة التفكير وإعادة التأويل لإيجاد الحبل الواصل بين هذين الحقلين المتباعدين كما في قصيدة (أشكال) وهو عنوان رياضي ولكن الشاعر لا يستسلم لإغواء العنوان ولا لطبيعة المصطلح بل يعود إلى تهشيم هذه اللغة الرياضية وانتزاعها لتكون لغة شعرية، غير أن هذه اللغة تظل أقرب إلى لغة العلم وحيادية مفرداته، ويظل التوصيف السريالي الذي يعتمد على انثيالات الوعي الباطن أو اللاوعي:

أسماك زرقاء

تهرب من بين عقارب الساعة القديمة

التي تشبه قبعة جنرال متقاعد.

وتحاول أن تعيد للنهر/ إيقاع البهجة.

ويتميز منصور الجهني بهذه الخواطر الشعرية التي يكتبها كما يتبدى من لغتها وأسلوبها بوعي تام وتصميم مسبق، وهي تأخذ طابع التمثيل لحالة عبر أسلوب سردي محكم متصل تتحدث عن نموذج يمكن أن يكون الشاعر نفسه كما في خريف الأسئلة، وتبدو تعبيراً عن حالة خاصة، وهو يساوي بين الحدث الحسي والحدث المعنوي، بل يخترق الحدث الحسي بالواقعة النفسية أو العكس.

كل مساء/ يرتق أحلامه المهترئة/ ويصعد هذا السلم الحجري

وقد يعمد الشاعر إلى توظيف شخصية شعبية كشهرزاد في صورة مختزلة ليعبر عن فكرة كما في (سر).

شهرزاد/ أيتها الساحرة/ لا أحد غيرك يعرف السر/ الذي جعل المدينة تنام/ دون أن تحلم بالدم.

وهو مولع بالرغبة في الاكتشاف، لهذا يقيم جدلاً من نوع ما حول اللغة في قصيدته (لو) التي تفيد التمني وتتكرر في إلحاح للخروج من الصمت إلى بقية اللغة (لو أخرج من صمتي إلى يقين اللغة).

و(مساء) و(كتابة) حيث يقيم الشاعر نصه على المفارقة حيث الكتابة تقود إلى فقدان الذاكرة والاختناق، والخضرة لون للاحتراق، وتتحول القصيدة إلى لوحة (رسم) محايد لا يتضمن أي ظلال، يقذف بها الشاعر دون إيحاء، أو ظلال كتلك القصيدة التي تحمل عنوان (لوحة) وهي مترجمة إلى رسم حقيقي مشهد طبيعي يخلو من الظلال.

والشاعر محمد زايد الألمعي صوت شعري يتمسك بالبناء الفني المتنامي فنفسه الشعري يتشكل في هدوء وأناة ويجمع بين اللوحة والمشهد والغناء في سياق متطور إذ يبدو الشاعر أشبه بالراوي المحايد في القصة يختفي وراء اللوحة أو المشهد وينتقي عناصر التشكيل متمثلة في خطوط وألوان متناسقة تفضي إلى انطباع يتسق مع العنوان الفرعي لكل مقطع، ولو أدرجنا العناوين في نسق تعبيري واحد لبدا تطور النص في إطار الدلالة الذي يفضي بها العنوان الرئيسي كما في قصيدته (أبجدية التكوين) ويظل عنصر الغياب في النص ماثلاً تاركاً آماد فسيحة أمام التأويل، والتحولات في النص تتمثل في سلسلة من الدورات المتعاقبة، وقد اختار الشاعر في القصيدة السالفة الذكر تفعيلة الرجز التي مكنته من التلوين الإيقاعي لهذه الدورات.

والشاعر محمد العمري يتميز بالتناص مع المتن القرآني الكريم ويتميز بتشكيلاته التراثية الصياغية المهيبة إذ يحتفل بالمفردات والتراكيب ذات الطابع الشعري الإحيائي القديم ويحتفي بالقافية احتفاء

بينما يتردد فيها صوت النموذج التراثي ويتداخل في تراكيبها النص القرآني، ويبدو الشاعر كأنه يستل صوته من أعماق القدم مغترباً عن هذا العصر محملاً باشجي، مثقلاً بأعباء التجربة التاريخية المعاصرة بكل أوزارها، ويأتي النداء صوت استغاثة من وهدة التردي وحمأة الضلال.

... وكان اللجوء إلى المعجم القديم إيغال في الاغتراب عن العصر بلغته، وفي قصيدة الميلاد استهلاك يومئ إلى ذروة التوتر حيث يحتشد النفي والاستفهام والنداء والتقرير في سطرين، وتغلب المفردات القرآنية على هذا المقطع الاستهلالي:

ما ولدنا يوم سبت، كيف كنا خاسئين

يا حفياً بي عصياً في وهدة الموالي صوتي

والمطايا عن حدائي ينتحين.

ويلجأ الشاعر إلى الاشارات الرمزية التمثيلية التي تتكئ على التعبير المجازي الكنائي الموغل في التجريد حيناً، والتصوير الحسي المشهدي الوامض الذي يقوم على الحوار الأحادي الصوت والفعل والمقابل من الجانب الآخر.

نسوة في الدار، قالت لا تجئ/ فتنحيت/ يتبدّى القيظ في وجهي بياضاً

وقد لجأ إلى المفارقة النصية ليعمق الإحساس بالإحباط:

من لفيف الصمت أوّبت امتشاقاً، قلع جذع القول غيظ الماء/ والجودي مختول.

فقد استبدل وفقاً لمنهج المفارقة كلمة غيظ بكلمة غيض، والجودي مختول باستوت على الجودي، وقد عمد إلى تكرار النداء الذي يكمله التعقيب، والنداء في حد ذاته محاولة للخلاص، ولجأ الشاعر إلى أسلوب

التداعي الذي يحتشد فيه أمشاج متباينة في عبارات قصيرة متلاحقة في محاولة لاستنفاد الطاقة الانفعالية:

شدِّدْ لمطي الضامرات، تروع فحش الدرب

تنفيني لمرساتي، تُمرّعُ حاجبي في السفح

ياللسفح نضاحاً بكل الحرث.

ويتجذر الشاعر في البيئة البدوية صوتاً مفردات وأمثالاً وصوراً (الناقة العشراء، والمطايا والحداء والأثل والضامرات والرمال السابغات) ويتعامل الشاعر مع اللغة وكأنها من أشيائه الخاصة، تتكون من الناجز غير أنها ليست ناجزة فهي تخترق النظام الصارم المنتزعة من سياقه.

ومن الأصوات الشعرية الجديدة التي اعتمدت على التشكيل اللغوي هالشم بركي الجحدلي وخصوصاً في قصيدة (موقف الخروج) ومثل هذه النصوص لابد من البحث فيها عن العناصر الدالة، ولابد من اصطناع منهج للقراءة يقوده إلى شبكة العلاقات داخلها.

ومن الواضح أن الشاعر يتكئ على جملة مفردات يتعامل بها بطريقة خاصة فيما يشبه التلاعب اللفظي المقصود، وقد يؤدي تكرار مثل هذه المفردات بكثافة إلى إصابة الصياغة بشيء من الوهن، فقد كرر (القول) في القصيدة المشار إليها أكثر من سبع مرات.

كذلك فإن ظاهرة التدوير النثري قد ألقت بظلها على العبارة الشعرية وأدخلتها في سلسلة متصلة من العطف والمصادر المجردة مما أربك المتن الشعري وقربه من النزعة الرومانسية.

ليس ثمة كثافة تعبيرية تحتشد فيها الصور أو التشكيلات المجازية التي تتكفل بنسج الرؤيا الشعرية، بل نحن أمام حشد من التقريرات والحوارات المبتورة التي تفتقد الوهج وحرارة التعبير أحياناً.

وهناك شعراء كثيرون يضيق المجال عن تتبع ملامح تجربتهم، ولعله يكون بالإمكان فعل ذلك في مجال آخر وذلك كإبراهيم الحسين وعبدالله السفر ومازن اليحيا وغسان الخنزي وحسن السبع عمران وعلي العمري وحزام العتيبي وغيرهم، وكذلك فإنني لم أتطرق لشعر الشاعرات ودورهن في صقل التجربة الشعرية الحديثة بل ريادتها مثل فوزية أبو خالد وخديجة العمري وسمراء البدائع وغيداء المنفى والدكتورة ثريا العريض وغيرهن، وآمل أن أتناول تجربتهن في محور مستقل(*).

والله الموفق،،



الهوامش

*) صدر للشاعر ديوانان كاملاً مؤخراً.

1) اليوم السابع، الاثنين 19 ديسمبر 1986م. ص 36، ص 37.
2) د. عبدالله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة - بيروت 1987م. ص 25 وما بعدها.
3) محمد إبراهيم الدبيسي، في ذاكرة الصحراء، نادي المدينة المنورة 1993م.
4) عوض بن محمد القرني، الحداثة في ميزان الإسلام، هجر للطباعة والتوزيع والإعلان 1408هـ ج، 1988م.
5) للشاعر سعد الحميدين الدواوين التالية: رسوم على الحائط - نادي الطائف الأدبي ط 1412هـ، 1991م. الطبعة أولى 1977م - خيمة أنت والخيوط أنا - دار الوطن للنشر والإعلان، الرياض 1407هـ. ضحاها الذي - الرياض - 1990م.
6) اعتمدت في مقاربتي لبعض قصائد الديوان على ملحق كتاب الدكتور شاكر النابلسي.
7) صدر للدميني ديوان رياح المواقع (د. م) ط 1، 1407هـ.

*) نشرت قبل أن تنشر هذه المحاضرة دراسة عن الشاعرات في عدد سابق من قوافل.

* * *

.. وكأنما الشعور صار لهم وطناً.. يلوذون بحماه..!

** من جنوب الوطن.. ينهمر (الجيزانيون) شعراً.. وغناء.. في زمن مثقل بعنائه.. وخيباته يصير الشعر ملاذاً.. للجنوبيين ينحتون في قوافيه حضورهم.. ويغيِّبون في إيقاعاته غنائهم السافر.. حسن الصلهبي.. ومحمد إبراهيم يعقوب.. وعبدالرحمن موكلي..

** وقبلهم إبراهيم مفتاح.. وعبدالمحسن يوسف.. وحسين سهيل.. وعلي الأمير.. وعلي الحازمي يعادلون كفة الوطن.. بكفة الشعر..! يقطرون شعراً.. وأهازيج..! حتى باتت ظاهرة إصداراتهم.. حالة شعرية تحضر بهم.. ونتعايش معها قراءة.. وتلقياً.. «همُّهم» المُلحّ على الانوجاد.. والمؤكد على الحضور المغربي بالقراءة.. يتقصون أصفاد البعد.. والانزواء.

وتشكل (فرسان) - كما يصفها عبدالمحسن يوسف - مجرات لأفلاك شعرية لا تلبث تجمعهم وتحث خطوهم باتجاه الشعر.. وعلى مفارقات شكلية.. ونوعية في مساق تجاربهم.. يظل الثابت/ لا العابر.. في مخيلاتهم قضية تلخص.. مفهوم الشعرية (الجنوبية).. التي ترفض الانزواء.. وتعبر مفازات السؤال الصامت.. نحو سؤال الحاضر المتجدد، والحضور المباغت.. ليصير حضورهم ذاته؛ حضوراً للقصيدة (الجنوبية) بمزاجها الغنائي والمشكل لأبعاد التنوع الإيقاعي.. والدلالي.. في رصيد ما أنتجوه من أعمال..

* وعبدالرحمن موكلي.. في مجموعته «لما متى وافاطمة»(*) يتواصل مع هذا المفهوم عبر مسار حذر يختصه برسم إيقاع قصيدته.. فحين أسس

إبراهيم مفتاح، مرجعية تقليدية لهذه الشعرية.. عبر تكريسه لحضور التناظرية الجديدة.. ولوّن حسين سهيل وعبدالمحسن يوسف هذه الشعرية بذائقة (التفعيلة) مع التنويع العميق في رؤاها.. وتشكيل تفاصيل بنيتها.. بروح شعرية مباغتة في حضور هويتها المحركة ركود التناظرية حيث تنسجم (التفعيلة) مع حضورها التراكمي.. كذائقة متلبسة بقابلية التلقي ومرونته في استيعاب محولات التفعيلية.. وانسجامها مع إمكانات وجودها الجديد.. حيث لغتها المرنة.. وانتظام إيقاعها وفقاً للصياغة اللغوية.. وجاذبية التعبير.. والإصغاء لصوت الذات لمد النص بمكنونها الجمالي..

** في حين يراوح علي الأمير، وعلي الحازمي ومحمد حبيبي في اختصار المسافة إلى هذه النتيجة من خلال اقتحام منجزات التفعيلية والدخول في نتيجتها مباشرة.. ومدّها بجماليات الشعرية الناجزة؛ والمنحازة إلى فصلها الحاضر.. والمتجدد.. والاندغام والتناغم في هذا الحضور..! في حين يظل محمد إبراهيم يعقوب وحسن الصلهبي وإبراهيم صعابي يراوحون في خيال التناظرية.. ومدها الفضفاض.. دونما إضافة جسوره أو ملفتة.. بالرغم من قابليتها الجريئة لغيرها.. وقدرتهما على الانفصال من أبويتها..!

** أما محمد مسير مباركي.. فلتجربته خصوصية بنائية وحادة؛ تكمن أبرز مظاهرها، في تفريغه الشكل التناظري من حمولته التقليدية.. وإعادة حقنه برؤيته الإبداعية، ومزاجها الحديث في التشكيل والدلالة والإيقاع الصوتي، وفي اختيار البحور والأوزان، حادة القافية.. وغنائية الإلقاء، كما أن معجمه اللغوي المختلف.. والمنتقى بعناية، من رصيد المادة اللغوية.. يعزز من قيم وعمق هذه الخصوصية، إضافة إلى تقابل الصور العقلانية في نصوصه، وحيوية خياله الجمالي الذي يعطي لتجربته التفرد والحدة التي ذكرناها..!

** وفي مثل هذا الواقع الشعري الراهن.. يتأتى لعبدالرحمن موكلي.. اختطاط مساره الشعري عبر مجموعته الجديدة.. والتي تحاول الخروج على مسار ذلك الواقع والانحياز لخط مغاير.. تبتني فيه قصيدته.. على قاموس لغوي، يجمع بين المفردة الشعبية والصياغة الفصحى.. في اجتهاد لتحويل بنيتها إلى شاهد على اقتناص أمكنة بذاتها.. وأشخاص بذواتهم المعبر عنها.. مضافة إلى الشاعر.. والذي اعتنى بتفاصيلها ومزجها بالخط الشعري.. عبر خيال جمالي يتوخى التصور الشفيف للشعرية.. ويضع هذا الخيال في خانة المعقول اللامرئي.. دونما غرائبية أو ربط اعتباطي..

«لما خرجت.. خرجت أزف المحاال

فلمن يتدلل هذا الخيال؟

يتزل من برجه راوياً.

الصدى سال في مدن

يا كالسقيم بها

والمعافى؟

المعافى هل يقيم عثرة الليث؟ ص 11

** وزاوج في بنائه المقطعي للنصوص ما بين نصوص طويل نسبياً وأخرى سطرية.. مرتهنة للتكثيف والأفق البصري لتشكيل لغوي تتقاسم فيه الجملة بنية التعبير على مساحة سطرية تعزز تقسيم الدال الشعري بفحواه المكثفة.

«جمالك من الرأس يا تنزع فتيلها

....

إلا أن تفيق.

والناس تحد مد في فجوة العناد..» ص 37

** فالمحذوف المشكل سطرياً يتضاعف بدلالة المنطوق الظاهر المحدد.. بينما يكمل ما ظهر من الجملة مفهوم المعنى المكثف..! وهذه التقنية الكتابية التي تحتل الشعري بعضها.. إنما تعلن الإيماء ببعض المخبوء شعراً.. وتكشفه في اختصار العبارة.. مكثفة الإشارة إليه في مواضع أخرى.. حيث يمتد النص في أكثر من مقطع مثلماً الرغبة المشحونة بالتعبير حيث يكتنف الشاعر محاولة استيجاد حضور الأشخاص (الجنوبيين) ممن يشكلون حضوراً في ذاته وحياته «فاطمة، أبكر عقيلي، أبو بكر سالم، حسن، علي بن محمد» حيث يتقاسمون والشاعر.. الحضور المباغت في كل نص. وهو المحتشد بهم.. يعيد تفصيل علاقة نصه بوجودهم.. و«شعرنتهم» في إشارة موازية لوجودهم المؤثر..

** «أغراك صفو الغيم

أغراك بالنجوى فغمرته بالروح يا «بكر»

وتركت خلفك بارقة تركض الذكرى

فهل أبصرت؟

ما كدنا نباغت موجه بيديك

تجمع من حناياك القرى. حتى تخطفك السرى» ص 25

فاعلان الحضور النصي للأشخاص الذي يشكل مفصلاً في مجموعة (موكلي) يتناغم مع خط شعريته المؤرخة زمناً بجيل شعراء (الجنوب) في مرحلة ما بعد (التفعيلية).. والتي يمثل (موكلي) جيلها اللاحق.. مع انحيازه للتشكيل النصي النثري.. المستجيب إلى إيقاع اللحظة

الشعرية.. والتباسه بالتعبير، المؤكد على حضور الشخصية الموثقة بحضور ذاته.. في النص.. وهو ما يتقاطع مع إنجاز شعراء التفعيلة.. ويفارق معطيات إنجازهم الشعري.. بمساره في إعادة تكوين النص الملتبس بالذات والأشخاص..! فكل واحد ممن ذكرنا.. يمثل ركيزة في بناء الدلالة الرئيسة لكل نص.. مع استثناء (فاطمة) تشكل قيمة عنوان المجموعة.. ويتوالى حضورها المتكرر.. من دالها الاسمي.. في أكثر من نص.. وإحالات دلالات النص إليها.. بذات الصيغة المتسائلة التي تصدر بها المجموعة.. وكانت المنعطف الأكثر حضوراً.. وتكراراً.. للدلالة على استثنائية.. تكوُّن وجودها في الرصيد الشعري في المجموعة..

** كما ينصرف الشاعر إلى تكريس وجودها كمحور لانبناء أربعة نصوص مستقلة في السياق الشعري العام مما ينجز رصيداً دلالياً.. يعوِّل على أهمية استحضار اسمها المقترن بأساسات البنية النصية في المجموعة.. ولا يعكس انفعالاً عاطفياً متتالياً بزخمها الاسمي.. بقدر ما يجذر معنى الارتكاز عليها.. كمرجعية ذاتية.. يحاول الشاعر استثمار طاقاتها في بناء المعمار الجمالي، والخطي في نصوصه..

«.. وأنت تعلمين إذا سمك برجي في السفر

فانزلي لصدري. علك تنهبين الحب

وأسفاه بقاع القلب

وهذه مهاجع الذنب أطلقي بها يديك

قلبي الخراب مجرة مجرة

وافاطماه تجيبني العشية

إنما البكرة وأنت تفجعين الفجر..» ص 16

** فمحاولة الالتباس الحذر على المشهد النصي بـ (فاطمة) يحيل إلى

اكتناز بنية النص «العنوانية» بها كنواة تتمفصل حولها علائق الشاعر بالآخرين.. وتركيبة المقطع كما النص بعامة؛ تعيق الاقتراب من (فاطمة) والغوص في ملامح وجودها..! مع إشاراته المعلنة من هيبة هذا الالتباس.. والسير بمحاذاة هامشها الشعري.. دونما المجازفة بالتعبير عن فحوى ارتباطها بالذات الشاعرة.. والمنقادة إلى بيانية لغة النثر واصطدامها الصوري بعمق الإحساس.. المولد لحالة التعبير..! والذي يتوجس من مقارفة الزج بمكنونه في هذا النص.. ومرجعية (فاطمة) الشعرية المجموعة والذي يمثل فيه العنوان «لما متى وافاطمة» فما يشكله هذا العنوان من تداخل إسنادي بين الاستفهام المتوالي (لما متى؟)..

والنداء المستنجد (وافاطمة) يمهد للشروع في تلقي البنى النصية، التي تكوّن مادة المجموعة.. وهويتها التعبيرية، أو هي إعادة تشكيل تفاصيل ذلك الاستفهام، ومحتويات النداء، ناهيك عن دلالة امتداد النداء المتواجد والموجه لـ (فاطمة) والمبعثر بدءاً بين الدلالة الزمنية.. (لما متى؟) ومرتكزها الاسمي (وافاطمة) حيث الدلالة المقاربة الملتمسة في أسىً لوصول النداء..

** كما يعني تمركز الاسم (فاطمة) في دالة العنوان؛ ومفتاحه تجذير الوعي بأهميته وكونه مناط الشعرية المتوخاة.. بما يلي من مقاطع النصوص..! بحيث ينم المرتكز الاسمي، عن مهاد تركيبي لغوي.. يلي تفسيره والتعبير عنه، وتكريس النماذج الشعرية حوله من خلال النصوص التالية، والتي يمثل فيها الاسم قاسماً دلالياً.. تتفرع عنه دلالات أخرى، بينما يمثل هو متنها البؤري.. أو من خلال إعادة دمجه ببناءات نصية تالية.. تعيد تشكيله وفقاً للدلالة المنصوص عليها.. في كل مقطع على حدة.. توليداً لطاقات حضورها.. وتكثيف رؤى الشعرية حوله.. باستيلاد مواضع نصية جديدة وموازية للوعي بكذا ركيزة عنوانية، لما يمكن أن

تفسره مسارات النصوص المتلبسة بحالاتها وأشخاصها.. ليتحول العنوان المستفهم؛ إلى حالة وعي بالأشخاص الموازين للذات الشاعرة.. واقتناصها لمفصل العلاقة بهم.. ووشائج استبصار وجودهم في نسيج النص.. ولا تبدو انسيابية النص النثري معادلة هنا للمعنى التقليدي لمثل هذه الوشائج الذاتية..! بل استيهام نصي لإعطائهم تأثيراً لا يعادل يقين «فاطمة» في إحالات الشعرية إليها.. وانقسامها ما بين متن ذاتي معتبر.. وهامش شعري يتوزع بتوجيه من الذائقة الكاتبة في الدلالات الأساسية في النصوص..

«ويوم دخلت المدينة أكتم في القلب قتلي،

انحنيت على هاجس بالرداء **فهل ضاع نصلي؟**

إذا أروح وأغدو....

أسأل الناس؟

خلي خاتم ضاع منه،

بس القاة...

فأعينوني...

العلامة؟

نسيت العلامة» ص 12

** فالتباس حضور الذات الشاعرة منفردة في هذا المقطع... وهو ما يمثل تعبيرات مماثلة يكتنف الشاعر.. التماهي في تحميلها بنى نصية.. تجذر قيمة السؤال. ؟ وتتلون بغموضه وتعيد الاحتكام إلى السؤال الرئيسي في العنوان.. والذي تنشدُّ إليه مضامين المقاطع الشعرية.. لتكريس فحواه.. واعتباره القصد الدلالي الذي تكون هذه المقاطع؛ تعبيراته المختلفة..

** كما يظهر وعي الشاعر في ترتيب مواضع النصوص.. حيث تتراتب إحالاتها الدلالية بنظام أفقي تتفرع عنه التراكمات الجمالية في المقاطع.. ويرسم لانوجادها عنصراً مشاكلاً للسؤال الركيزة، في دلالة اسم المجموعة..! ولا تنفك عناصر النصوص المجزأة في المقاطع من تجبير صياغاتها الشعرية.. إلى الاحتكام إلى ذلك الاسم.. واستنفاد طاقاته في تجسيد الدلالة الموضوعية.. للمضامين.. بحيث تشكل مستويات شعرية.. تراكم في فعالياتها الشعرية.. مستوىً من مستويات تجربة (موكلي) التي تنعقد في هذه المجموعة على مرجعية قرائية.. وحياتية.. توصله إلى اليقين، في نحت خطه الشعري.. مفارقاً به خط شعراء الجنوب..

** وما إذا كان هذا الخط في مستواه الإبداعي مرتهناً لنتائجه منجز الجنوبيين الشعري.. أو منفصلاً عنها.. فإن ذائقته والتي تمثل هذه المجموعة نموذجاً لها.. قادرة على التعبير عن منهجه الشعري، مثلما هو يختار بإملاءات قدراته على إيجاد معادل هذه التجربة.

** ويظهر تنويعه في الرسم الإيقاعي لنصوص مجموعته في مسارها الأفقي وتأكيده العفوي.. على التزام النثرية لتكوين نماذج لتجربته وموضوعها.. فقد تلونت بالتنويع على بنية إيقاعية في أربعة نصوص.. التزم فيها موسيقى التفعيلة.. موازياً آفاق النثرية التي اعتبرها أصلاً في خطه الشعري..

«مزماره قصب،

وصفوا صفوفهم

بحزمهم الصغير، الطرق وار لنفير،

.... والنشر اللهب

يا غبطة الدفوف

والرمل تحتهم المارد بلا كفوف

إن هز جفنه ترتج له الصفوف

فقم بنا فقد

نفزع بالمدد

أخو الهوى نراه

يا أخته التي بلبلت بالبلد

الله كم يمسكون ثوبها وهي ترسم الأبد» ص 38

** فهذا الصنيع الذي يماهي في دلالته الموضوعية الراقصة.. خطه الإيقاعي الراجز.. إنما يستثمر التفعيلة.. وينشر مزاجها الموسيقي للاضطلاع بفحوى دلالته.. وهو يشكل صورة (الرقصة الجنوبية) وصورتها البيئية.. وأدوات وجودها ومشهدها الشعري الذي يمثلها.. ويعبر عن تفاصيلها.. وإن خلت بنى النص الأخرى من تكثيف مثل هذا المشهد البيئي في الحياة الجنوبية.. تكراراً أو تماثلاً إلا أن عناصر أخرى قد توخت إيجاد مناخ نصي للبيئة ذاتها.. ويكمن ذلك في التناص الشعري في غير مقطع للمفردة. الصياغة الشعبية في اللهجة الجنوبية (الجيزانية) في المجموعة.. وهو ما ارتآه الشاعر.. منفذاً من منافذ التعبير.. المتسقة مع مرجعيته الحياتية.. والتي يشي مستوى من مستوياته.. إلى إعادة الالتئام.. بين المنطوق اليومي بزخمه الاجتماعي.. والتصاقه المندغم في الذات الشاعرة.. وبنية التعبير الشعري التي تتمفصل علاقتها بمكان وجودها.. بمثل هذا الانسجام والتوحد.

«عوافي يا «علي» لك عوافي

مذ متى تتفكه بالبدر؟

تجنح إذا حجبته الأساطير

من الروح تردد يسين.... يسين،

آماً للجنوب تشتهي أن تراه» ص 10

وإن كان التناص للمفردة الشعرية غير مبتدي في جملة النصوص للحد الذي يشكل ظاهرة وصفية في التجربة...

** إلاّ أن الإشارة على فحواه التعبيرية في غير نص.. تحيل إلى تناغم تجربة «موكلي» مع وجودها المكاني والإنساني.. فكما برزت الأسماء.. إلى المشهد النصي فقد برزت (فرسان) أغنية الجنوبيين.. الأبدية..! بروزاً متماهياً مع شعرياتهم المنبثقة في مستوى في مستوياتها.. مع واقع فرسان، وخيالاتهم المرتكزة في وعيهم الجمالي.. وفي تجاربهم المقروءة وهي لدى موكلي؛ مرتكز من مرتكزات الوجود المكاني، المولد لطاقات الشعرية والمحفز على توخي خيالاتها الجمالية واعتبارها ملاذاً في وعيهم الوجودي.. ويقيناً حسياً مدركاً، تنبثق من تفاصيله.. صور الشعرية المثال.. لإمداد النص الشعري.. بمواصفات قصدية لتجاربهم.. وهي لدى «موكلي» تمثل في تشعبها مثل «أبكر» ص 25 مكاناً... تتراوح إليه بنى النص في تجليات وجودها المتحرك شعرياً إزاء سكونها الثابت في الضمير الجنوبي..

** والنص الشعري.. وهو يعيد تحريك بناها.. وشدها إلى المشهد النصي إنما يستلهم المكان.. الإنسان.. ولغة التعامل؛ إلى أساس التعبير الجمالي.. ومتوازيات التجربة الشعرية.. بحيث يمثل هذا الانهمام بالمحاور الثلاثة.. منطلقاً للذات الشعرية؛ لإمداد دلالتها بجلال المعنى.. واتساق التصور الشعري منها وإليها.. وتمثل الصياغات الشعرية.. بمرتكزاتها اللغوية الشعرية عن تجلياتها.. و(موكلي) بمجموعته الجديدة.. ينوّع في مسار تجربة الشعر الجنوبي.. إلى إعادة صياغة المحتوى الحياتي.. بقوالب شعرية.. تستند في أفقيتها إلى بنى قصيدة النثر.. وهو ما يحسب

تنويعاً مفارقاً.. يعطي لهذه التجربة.. مزيداً من الامتداد.. ويضيف إلى إنجازها مزيداً من الثراء..

الهوامش

*) - لما متى واقاطمة، عبدالرحمن موكلي - الطبعة الأولى 2002م، دار أزمنة النشر والتوزيع، عمان. الأردن.

* * *

كأي دورية جادة تريد أن تقوم بدور مختلف وألا تكون إصداراً كمياً سعتْ علامات منذ البداية لإثارة عدد من الأسئلة في فكر مؤسسيها وقرائها:

هل سيتمكن الحامل الاجتماعي من تحمل هذا الإصدار؟ وأي طريق ستسير فيه؟ وما هي سبل الاستمرارية؟

بخاصة أن المؤسسين كانوا يدركون أن الإصدار النوعي صار صعباً في زمن اختلاط الأوراق؛ ونحن الذين نعيش في أمة تكثر فيها المشاريع (الموضات) وتقل المشاريع الجدية التي تحتاط لنفسها من عقبات الزمن... فكم من مجلة نشأت وماتت! وكم من دورية بدأت بداية جادة وانتهت إلى غير ما تمنى مؤسسوها!

وتساءل كثيرون أول صدورها (أملاً من بعضهم؛ وظنّاً من آخرين): هل ستتمكن من إثبات جدواها في واقع عربي مدلهم يحارب واقعه السياسي والاجتماعي التنظيم والمنهجي؟

لقد وجد كثير من المشتغلين في حركة الفكر العربي فرصة سانحة في صدور **علامات** ليشيروا إلى المدى الذي تحتاجه حياتنا الثقافية العربية لتحويل آلية تفكيرنا إلى آلية تفكير منهجية منظمة من ضمن السعي للتخفيف من الاعتماد على الذائقة بالتركيز على الانضباط والدقة.

ولم تمر سنوات قليلة إلا وأثبتت **علامات** ظنها بنفسها وظنّنا بها فقد احتوت على ألوان من النقد الأدبي: تطبيقية وتنظيرية حاولت من خلالها أن يتابع النقد العربي الحديث حركة الإبداع والنقد معاً: ليكشف

سلبياتهما وإيجابياتهما، يحللهما ويكشف جمالياتهما ويؤولهما، ويحاول أن يجيب عن أسئلة الواقع وأن يلاحق ما ينتج.

وقد عضَّد المساعي السابقة أنها خصصت كثيراً من محاورها للإجابة عن أسئلة لمراجعة ما أُنتج عربياً على صعيد الفكر والأدب والنقد عبْر محاور وملتقيات أخذت صداها في الوطن العربي كله.

وأمام حجم الأسئلة المطروحة، وحرص علامات على الحديث عن علاقتنا بالآخر والاستفادة من منجزاته نشأت **نوافذ**... وسبقتها **جذور** في محاولة للإجابة عن علاقتنا بالتراث النقدي ومحاولة تمحيص هذا الموروث وقراءته.

وهكذا لم تمر سنوات إلا وأصبحت **علامات** مثالاً ندرُسه في الجامعات على رعاية المؤسسات لحركة النقد العربي الحديث وتشجيع النقاد لمتابعة أبحاثهم وأدهشتنا بذلك مرة ثانية.

وقد سبق لها أن أدهشتنا أول مرة نحن جيل التسعينات الذين نشأنا وأعيننا على **علامات** وقد قررنا التآمر معها على الكبار فهي جديدة ونحن في بداية تطلعاتنا النقدية، وقد أعجبتنا حكاية أن نؤلِّف نحن وإياها فريقاً واحداً في وجههم، ولكنها بعد فترة قصيرة من توالي صدورها أعطتنا درساً لا ينسى بأن احتوتْ أصواتنا وأصواتهم: لم تستغنِ عن الكبار ولم تهمل أصواتنا، وبذلك أثبتتْ لنا أن إمكانية التعايش واردة بين الأجيال الأدبية والنقدية... وهو ما وجدنا عكسه عبر تاريخنا أمام الفكر الإلغائي الذي غالباً ما رُبينا عليه... ودرسناه مباشرة أو إيحاء.

أما مهمة إيصالها للنقاد والمتابعين - وها هنا يكتمل عقد إصدارها - (وهو ما يهمله كثيرون تأكل الفئران والمستودعات إصداراتهم) فقد كانت مهمة (الأستاذ) الذي أوصلها من طنجة إلى تخوم

المحيط وإسبانيا في المغرب إلى القامشلي على حدود تركيا... وما تحقق ذلك إلا بالصبر والمحاولة والمتابعة وروح عدم اليأس... وبمعرفتي بقي يجاهد أكثر من عشر سنوات حتى تمكن من إدخالها إلى أحد البلدان العربية... وكم كانت فرحته عارمة يوم وافق الرقيب على إدخالها..!

حكايتي مع علامات...

أزعم أن حكايتي مع **علامات** والنادي (الجداوي) والأستاذ خاصة بي وحدي لا تشابهها أي حكاية أخرى لأسباب عديدة ستتضح من خلال ما يلي من كلمات...

فيوم سمعنا **بعلامات** في سورية كنا نهمّ بدراسة دبلوم الدراسات العليا وكان وقتها المرحوم الدكتور نعيم اليافي (قبل أن يطرد من الجامعة لأسباب لا علاقة لها بالمجتمعات المتحضرة) قد نصحنا بالاطلاع على دوريتين هما: فصول و**علامات** ولما شكونا له عدم وجودها أعارنا الأعداد الستة التي صدرت وبعض إصدارات النادي (بخاصة المتعلقة بتراثنا النقدي) حثّنا على قراءتها والتعرف إليها، وتحدث عن دورها المأمول وقال: هذه **علامات** اجعلوا متابعتها والمشاركة فيها أحد محاور اهتماماتكم المستقبلية.

معرفتنا **بعلامات** تعمقت أكثر فأكثر بمرور الأيام: هي تتابع صدورها ونحن نتابع الدراسات العليا: الماجستير والدكتوراه... وكلما كبرت أسئلتنا النقدية كانت **علامات** تكبر... وتكبر طروحاتها، وتحاول أن تسهم في إثارة المزيد مما تراكم من أسئلة وأجوبة.

وتوطدت هذه المعرفة يوم أقامت **علامات** ندوة عن وظيفة النقد في اتحاد الكتاب العرب في سورية أدارها أحد أعمدتها (السريحي) وصار

الواقع ملموساً... حملنا كل ما تراكم في ذهننا من أسئلة حول **علامات**: المشغل النقدي، وكيفية الصناعة وآلية النشر... وتوجهنا به إلى السريحي.

وكان نشرها أحد مقالاتي مفتاحاً لعلاقة خاصة لي مع المجلة أشعرني بها أساتذتي وأقراني..!

وأوصيت كثيراً من الأصدقاء العاملين في جدة أن يزودوني ببعض أعدادها ولكنهم قالوا لي إنهم لم يجدوا في جدة؛ لم أصدق طبعاً: هل من أحد لا يعرفها في بلد صدورها ونحن الذين نعيش في دول أخرى عرفناها وأفدنا منها؟

وقلت: لماذا يبخلون علينا؟ هل فعلت الغربة فعلها بأنفسهم؟

وكتبنا إلى الأستاذ... وما هي إلا أيام والبريد يحمل لنا أعداداً وبعض إصدارات النادي وكان وقعها في حياتي لا يشابهه أي وقع...

ومن أجل أن تكون بين أيدي الجميع حرص الأستاذ على أن يرسلها إلى المكتبة الوطنية بدمشق.

وبعد محاولات عديدة تمكن من إيصالها إلى القارئ بدمشق وعموم سورية.

وأول حضوري إلى المملكة للعمل أستاذاً مساعداً لمادة النقد الحديث في كلية المعلمين بتبوك كانت هناك ساعات بين بقائي في جدة والسفر إلى تبوك ولكن لم أجد أي صاحب سيارة يتبرع بإيصالي إلى النادي الأدبي؛ بل أنكر كثير منهم وجود مثل هذا الاسم..! وقتها فقط قلت: كيف يستطيع هذا الأستاذ أن يعمل بعيداً عن الأضواء؟ ووقتها فقط صدّقت أصدقائي الذين لم يجدوها حين أوصيتهم..! وتأكّد لي ذلك أكثر حين

وصلت تبوك لأكتشف أنها ليست موجودة فيها ولأجد أن ليس كل مبنى كتب عليه النادي الأدبي هو كذلك..!

وتتالت الأيام.. لتأتي الدعوة إلى المشاركة في ملتقى النص الثاني وأتعرف إلى الأستاذ وجهاً لوجه؛ بل كان الملتقى فرصة سانحة لنلتقي بمعظم طاقات المملكة النقدية لتصبح الصورة واضحة وضوح الشمس.

وها هو أبو مدين وها هي **علامات** يستحثني وتستحثني بين فترة وأخرى للكتابة والمشاركة في أنشطة النادي وبذلك يهرّبنا وتمر بنا من طريق الكسل والانشغال بيوميات الحياة إلى طريق العمل والنقد وحسبها أن تفعل ذلك.



* * *

دخول التجربة الجديدة جزء من مراحل تبني أدوار جديدة وهي عملية تتكرر في أطوار مختلفة من الحياة. هذه العملية جزء من الحركة الاجتماعية التي تثير اهتمام الكتاب وعلماء الأنثروبولوجيا.

أما الأعمال الأدبية التي تدور حول عملية الحركة الاجتماعية فغالباً ما تأخذ كموضوع لها مراهقاً يحاول أن يشق طريقه نحو الاستقلالية والنضج كمثالين على هذه الأعمال قصة محمد علوان «الحب والمطر» وقصة جيمس جويس «عربي» فكل من القصتين تقدم شاباً صغير السن يروي قصة حبه. وهذه الورقة ستقارنهما للتعرف على مزايا قصة دخول التجربة الجديدة والحصول على فهم أعمق للقصتين عن طريق فحص المشابهات والمفارقات التي توجد بينهما.

وقصة «عربي» معروفة لأنها تظهر في المجموعات القصصية العامة كما أنها حظيت بنصيب وافر من المراجعة النقدية. أما بالنسبة لمحمد علوان فقد أثارت أعماله كثيراً من الاهتمام في المملكة وخارجها. وقد ترجمت قصة «الحب والمطر» إلى الإنجليزية مرتين كما اختيرت كأحد القصص في مجموعة عن الأدب في الجزيرة العربية. لكن القصة لم تحظ بأي اهتمام من النقاد رغم أن مجموعة **الحكاية تبدأ هكذا** (1403-1983) التي تحتوي القصة قد حازت على قسط وافر من اهتمام النقاد.

يقول عادل أديب آغا على سبيل المثال أن قصص علوان تعالج في كثير من الأحيان مواضيع تدور عن أحلام الطفولة المتهورة وعن الحلم والواقع والرغبة والحقيقة. ويضيف أن علوان يقدم «النزعة الحسية المجردة التي هي نوع من الانكفاء الذاتي الناتج عن هزيمة القيم وسقوط الإنسان

ثم قبوله لوضعه الجديد المريب والداعي لكثير من الخجل وكثير من اليأس»[1].

وتقول الدكتورة رشيدة مهران عن مجموعة علوان الأولى **الخبز والصمت** «إذا كان الرمز معناه الإيحاء.. فقد تملك الكاتب سر هذه القدرة بحيث صاغ أفكاره رموزاً في عباراته وتراكيبه الفنية». «إلا أنه استهوته هذه القدرة وأخذه هذا التمكن فغالى وأغرق في الرمز بحيث أصبحت (أحياناً) هذه المجموعة القصصية ليس للقارئ العادي بل للخاصة»[2]. أما علي محمود فيقول في دراسة يعنونها «نفحة من أدب الصحارى: محمد علوان: الصدق من أجل الصدق» «ثم نكهة فلسفة تغلف الأحداث في أدب علوان. فلسفة تفسر الأمور وتشرح التصرفات وتقول للناس هكذا أنتم انظروا في ذخائركم كي تتعرفوا على أحوالكم»[3]. أما د. سعد بن عيد العطوي في كتابة **الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية** فيقول عن علوان أنه «لم يلتزم منهجاً فنياً وإنما يخضع المنهج لما تُمليه عليه الحكاية ذاتها وهو لم يصنع من نفسه داعية أو مصلحاً اجتماعياً غير أنه استطاع أن يجعل أفكاره وتطلعاته وأمنياته تلوح في الأفق عن طريق الحوار والرمز أو إثارة بعض القضايا»[4].

في معالجة أطول لقصص علوان ظهرت في كتاب **المسافة بين السيف والعنق** يخصص شاكر النابلسي فصلاً لأعمال علوان فيقول فيه عن مجموعة **الحكاية تبدأ هكذا** أن المجموعة «تنتسب إلى ما يطلق عليه بالفن الصعب أو الفن الخاص الذي لا يقدر كل من وقع بين يديه مثل هذا النتاج أن يقرأه بسهولة»[5]. ويعالج النابلسي عدداً من قصص المجموعة ويذكر خصائصها. لكنه ينسب تقنيتها الفنية ولغتها إلى المدرسة السريالية فيقول «من هنا تبدو مناقشة هذه المجموعة ودراستها سهلة وميسرة بالنسبة للنقاد وبالنسبة للقارئ أيضاً إذاً محمد علوان يعتبر كاتباً

سريالياً» (66). كرواد هذه المدرسة في الأدب العربي الحديث وهم أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، أدونيس، يوسف الخال، وعصام محفوظ. ويضيف أن المجموعة «هي هذا المزيج كله.. من الحب والحلم، من الرؤيا المليئة بالكهرباء والكيمياء وهي الإضاءة من الداخل، دفع التململات وإيصالها إلى أقصى ما يمكن من التفتح، كما أن النابلسي يبين أن القارئ يبحث عن الحدوتة فلا يجدها إلا في القلة القليلة من قصص هذه المجموعة». «وأن معظم القصص هي عبارة عن مقطع لرؤيا شعرية معالجة معالجة نثرية». فمحمد علوان برأي النابلسي «راح ينثر أفكاره التجريدية المباشرة لا على لسان أبطال أو شخصيات قصصه ولكنه راح يسقط بقعاً ضوئية فكرية مجردة.. تبرز ما يريد أن يقوله للقارئ مباشرة» (70). يشير النابلسي أن المجموعة خلت من الأسماء والأماكن إلا ما ندر كما أن الزمان انعدم فيها وأن وسائل الإعلام كانت أبطال بعض قصصه (72).

أما الدكتور محمد صالح الشنطي فيتحدث عن أعمال علوان في كتابه **القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية** فيجد أن علوان يلجأ إلى بث الأجواء الأسطورية وبذر عناصرها فكثيراً ما تختلط الأحداث الواقعية بالوقائع الأسطورية. ويضيف أن علوان ينسج (الرؤيا/ النبوءة) من خيوط الحكاية الشعبية ويوظفها توظيفاً جديداً مستقلاً عدة عناصر منها: سلسلة السند المألوفة في التراث كنوع من التوثيق مما يكسب الحكاية عنصر اليقينية ويشحنها بالمفارقة التي تتمثل فيما يومئ إليه السند وما يتفجر به الحدث من وقائع خيالية. كما أضفى على الحدث سمات أسطورية خارقة أيضاً حيث يتحقق كل شيء بسهولة دون أن يخضع لمنطق السببية ويضفي عليها منطق الحكاية الشعبية التي تقوم على تكثيف الأحداث في قالب سردي حكائي بحيث تتوالى بسرعة وفي إطار ملحمي»[6]. (144) يستغل محمد علوان الإسقاطات التاريخية والأحداث المعاصرة ليعبر عن النقلة الحضارية وانعكاساتها الاجتماعية

وآفاقها البعيدة المدى» (165) ويتفجر في ثنايا مجموعته الجديدة حس تاريخي فاجع يسطو من خلاله على الواقع فيشوهه ويعبث عبثاً ساخراً (165).

وعندما يتحدث النقاد عن مجموعة **الحكاية تبدأ هكذا** فهم يجعلون موضع نقاشهم قصصاً مثل «حدثنا رجب عن زهية» معذرة البث غير مباشر «البقعة المشمسة» و«اللعبة» ولكنهم لا يتحدثون عن «الحب والمطر» أما علوان نفسه فقد تحدث عن القصة ليقول أنها تعود إلى القرية وتصور تقاليدها. في مقال له بعنوان الحكاية والقرية نشر أخيراً في قوافل[7] يربط علوان مجموعته بالتقاليد والقرية ويذكر «الحب والمطر» ليؤكد أنها تصف القرية الكبيرة – أبها. ويأتي بنص من الفقرات الأولى في القصة يصف فيها المطر وتأثيره على الطرق والبيوت والناس (146).

وكما ذكر سابقاً فإن قصة علوان يمكن أن تفهم بصورة أفضل إذا قورنت بقصة «عربي» لجويس. فكل منهما تتعامل مع قضية الاكتشاف والتحول من فئة عمرية لأخرى. قصة جويس تدور عن مراهق شاب في مدينة دبلن في أوائل القرن العشرين، أما قصة علوان فهي عن شاب في مثل عمر مراهق جويس في قرية ربما كانت أبها قرابة منتصف القرن العشرين.

ومع اختلاف في الزمان والمكان وبالطبع الحضارة فإن كلاً من الشابين يمر في تجربة تماثل تجربة الآخر ويخرج كل منهما من هذه التجربة مهزوماً مجروحاً.

فالشاب في قصة جويس يحس بعاطفة شديدة تجذبه نحو فتاة بقيت مركز اهتمامه لفترة طويلة وبسبب شعورة الجارف يعدها بأن يأتيها بشيء من السوق ذي الاسم الشرقي الساحر. لا يصل إلى السوق إلا في وقت

متأخر والسوق على وشك أن يغلق أبوابه. هناك يحس الشاب بحقيقه وضعه ويشعر بالغضب والألم يملآنه.

أما قصة علوان فهي عن مسفر وهو شاب صغير السن متعلق بشدة بهدباء، وهي فتاة تكبره بعام أو أكثر. يتزين مسفر بأفضل ما عنده من ثياب لكي يمر أما باب بيتها عسى أن تعجب به أن رأته. تطلب والده هدباء عون مسفر فيذهب إلى منزل هدباء، يحمل رسالة حب لها لكنه يفشل في تسليم الرسالة لحبيبته التي تعتقد أنها رسالة من شاب آخر. يشعر مسفر بالهزيمة على شاكلة نظيره من دبلن.

وكل من القصتين في هذا العرض المختصر عبارة عن حكاية بسيطة عن شاب أحب وفشل. لكن التشابه بين القصتين يؤكد على وجود عناصر مشتركة في قصة دخول التجربة الجديدة. فكل من جويس وعلوان يجعل بطله يمر بمرحلة تنفصل فيها الشخصية التي تدخل التجربة عن زملائها في المجموعة التي توجد فيها. ثم تدخل هذه الشخصية طور المحنة أو الامتحان التي تتعرض فيه لمشاكل لابد من التغلب عليها وفي النهاية تصل الشخصية إلى حالة رؤية جديدة لحقيقتها.

وهذه المراحل توازي إلى حد كبير ما يقوله الأنثروبولوجيون أمثال فان كينيب حول دخول التجربة الجديدة: تعني الحياة أن يكون هناك انفصال يتبعه عودة إلى انضمام.. تغيير شكل وحالة.. للحركة والتوقف والانتظار والراحة.. توجد هناك دائماً عتبات جديدة يجب عبورها وتجاوزها: عتبات الصيف ثم الشتاء، فصول السنة أشهرها أو ليلها.. هناك عتبات المراهقة الرجولة الشيخوخة» (190).

كل من علوان وجويس يعطينا شخصية تشعر بالحب لأول مرة وتحاول أن تتجاوز مرحلة المراهقة إلى سن النضوج الأول. وهذا التجاوز ليس أمراً سهلاً. فلا توجد طقوس أو عملية اجتماعية تعلن للملأ أن هذا

الإنسان قد اجتاز مرحلة المراهقة وأصبح عضواً في مجتمع الأشخاص المسؤولين الناضجين كما توجد طقوس كهذه في بعض الحضارات حيث «توجد طقوس لكل مناسبات الحركة الاجتماعية في الحياة والتي غالباً ما تكون طقوس عبور» (Vizedm 10) كما لا يوجد في القصتين من يمكن أن يكون نموذجاً يحتذي به أي شخص ناضج يمكن أن يتدخل لصالحهما ويساعدهما في نجاح التجربة الجديدة أو على الأقل منع هذه التجربة من الفشل الذريع. كمثال في المملكة كان هناك من يقوم بمثل هذا الدور في شخص «الربعية» المرأة ذات الخبرة التي كانت ترافق العروس إلى بيت زوجها وتبقى معها لفترة قد تطول لمدة أربعين يوماً تساعد فيها العروس على التغلب على مخاوفها وغربتها في محيطها الجديد[8] (التطوير 9) أما بالنسبة لعلمية المرور إلى سن النضج أو الخروج من المراهقة فلا يوجد من يقوم بهذا العمل من إرشاد ونصح كما لا توجد أية مناسبة اجتماعية تعلن للملأ تحول المراهق الصغير إلى شخص له حقوقه ومسؤولياته كأي إنسان في عالم الكبار وهذا ينطبق على أغلب دول العالم.

كما لا يقدم أي من علوان أو جويس في قصته أي علاقة بين رجل وامرأة يمكن أن تكون نموذجاً يحتذى به ولا يوجد الحب في هاتين القصتين إلا في حالتي المراهقين. توجد هناك والدة مسفر التي تتكلم بنوع من الكبرياء والإعجاب عن زوجها الراحل ولكن فكرتها عن الزواج فكرة لا حب فيها حيث تقول أن ما يهم في البنت كونها أن تعرف كيف تطبخ وتنظف البيت وتضيف (الحرمة حرمة تاليتها الرحى والبرمة). ولا يوجد في القصة اهتمام بالجنس الآخر سوى اهتمامات زملائه بهدباء. أما في قصة جويس فالشعور الوحيد الذي يمكن أن تقارنه بالحب هو ما يراه ابن دبلن في عمل القسيس - وهو رجل يفترض أن لا يهتم بالنساء كجنس آخر - وذلك عندما يوصي بماله ليوزع على الأعمال الخيرية وأن تعطى مفروشاته المستعملة لأخته. كما نرى عملاً مشابهاً فيما تفعله السيدة

ميرسر (وهي أرملة صاحب محل يرهن فيه المعوزون ما لديهم من أشياء ثمينة للحصول على مبلغ قليل من المال) من جمع الطوابع لبيعها وإعطاء الريع للأعمال الخيرية.

المرحلة الأولى في دخول التجربة الجديدة أو الانفصال عن الأقران: كل من الشابين يمر بعملية من الانفصال والابتعاد عن موقعه بين قرنائه. يترك جويس بطله يلعب مع زملائه بشكل نشيط في جو دبلن البارد حتى تتضح أجسامهم حرارة وفعالية. لكن عندما يتكلم الشاب مع الفتاة التي يهواها عن طريق الصدفة لأول مرة يبدأ بالنظر إلى العمل المدرسي الذي يعمله مع زملائه في صفوفهم وكأنه «عمل صبياني؛ عمل للصبية كريه ومتكرر» في الليلة التي يعتزم فيها الذهاب إلى السوق يصعد إلى الأعلى من منزله من حيث يراقب زملائه وهم يلعبون في الشارع كما كان يلعب معهم كل ليلة. تصل إلى أذنيه صرخاتهم ولكنهم يبدون له وكأنهم في عالم آخر. يصبح بعيداً منفصلاً عنهم عاطفياً ومكانياً. ويصبح شخصاً يتأملهم من خارج دائرتهم بحياد وانفصال تامين.

أما مسفر فيخرج من مدرسته مع بقية زملائه عندما يعلن المدرس العطلة بسبب الأمطار. ينطلق معهم في صوت واحد يرددون معاً (يا حنان يا منان يارب تسقينا الغيث... إلخ) لكنه ما أن يتركهم حتى يبدأ بالنظر لهم كمجموعة لا علاقة لها بتجربته. يذكر بعضهم كمنافسين له يمرون أمام منزل هدباء، ونظرته لهم فيها ابتعاد عنهم وقد يكون هذا عائداً لفقره مقارنة بهم. كما يبقى كل من الكاتبين بطل قصته في حركة ترحال مستمرة وكأن الحركة المكانية تؤكد واقع ترك الموقع النفسي والسفر تجاه موقع جديد. وتبقى التغيرات الاجتماعية والعاطفية التي يمر بها متلازمة مع الحركة الفعلية.

رحلة مسفر الأولى تأخذه نحو بيت هدباء بعد فترة استعداد طويلة.

في رحلته الثانية يمشي في ذلك الشارع المسقوف الضيق المعتم الذي يقولون إنه مسكون بالجن ليأتي بالهيل من بيت الجيران لكي تقدمه أمه لعائلة هدباء التي تزورهم. وفي رحلته الثالثة يذهب إلى بيت هدباء ورسالة الحب في جيبه.

أما جويس فيجعل بطله يصف رحلته في السوق مع عمته وكأنها مغامرة ذات هدف سامي. يقول: «تخيلت أنني أحمل ذلك الكأس الأسطوري وأمر به بين جمع من الأعداء». أما هؤلاء الأعداء، فهم صبيان المحلات والمغنون في الشوارع والنساء اللاتي يجادلن أصحاب المحلات والعمال وبعض السكارى. أما رحلته الأخرى فهي إلى «سوق عربي» ويبقى جويس بطله وحيداً طيلة هذه الرحلة الأخيرة في القطار. ويجعل كل من جويس وعلوان الدخول في التجربة الجديدة أمراً صعباً على بطله. فكل منهما يجعل الشاب في قصته يعيش حياة ليست باليسيرة في عائلة غير عادية. فمسفر يعيش لوحده مع أمه، فوالده متوفي وهذا يفسر سبب فقره. أما الشاب في دبلن فهو كاليتيم أيضاً يعيش مع عمه وعمته ولا يذكر أي شيء عن والديه.

يعيش كلا الشابين في بيوت يتربع على الحكم فيها من ينقصه الحنان. فوالده مسفر تستعمل عصاها الغليظة لقذيفة ما لا تحب لأتفه الأسباب. نراه خائفاً من العصا في البداية في طريقه إلى المنزل وثوبه مبلل من المطر وخائفاً مرة أخرى عندما يعود من بيت الجيران بعد أن فقد الهيل في الطريق. ويسعفه الحظ في المرة الأولى لأن والدته لم تكن في المنزل كما يسعفه الحظ في المرة الثانية، لكن الحظ لا يبقى معه كل مرة فتصيبه «الوجبة الإلزامية.. تلك الوجبة التي لا تؤخذ عن طريق الفم.. بل على الجسد كله وبعصا غليظة».

أما عمه الشاب الصغير في قصة جويس فترتاب في أمره ونيته

الذهاب إلى السوق والعم لا يعيره أو احتياجاته أي انتباه. وعندما يعطيه مالاً يذهب للسوق يفعل هذا بعد أن تحثه زوجته على ذلك لكن التأخير في إعطاء المال يجعل الأمر كله متأخراً كثيراً بحيث لا يعود هذا العطاء بأي خير للشاب.

ويعيش الكبار في القصتين في أجوائهم الخاصة بهم فلهم أصدقائهم وأمورهم التي ليس للصغار دور فيها فيعيش كل من الشابين خارج دائرة اهتمام الكبار. وإن قلنا إن الكاتبين قد اختارا أن يضعا أبطالهما في هذه الخلفية الصعبة إلا أن المشاكل اللغوية التي يضعها كل منهما في طريق مشابه تأتي بتلقائية المشكلة التي في طور المحنة أو الامتحان. يحاول كل من الشابين إيجاد طريقة يتغلب فيها على العوائق التي تفصله عن الفتاة التي يحبها. أما ماهية وشكل ما يمكن للشاب أن يعتبره نجاحاً لحبه فمرحلة لا يعرفها أي من الشابين. فكل يقدم على أعمال يعتقد أنها تقربه من الفتاة أو تجعله يفتح باباً من الوصال معها. وأعمالهما مرتبطة بما يمكن لهما تخيله وكلاهما يتمتع بجرعة عالية من الخيال. ويبدو أن على الشخص الذي يمر في التجربة أن يجول في خياله عبر المستقبل الذي يريد. فخياله نوع من طرق إرضاء النفس لأن هذا الخيال يعطيه القدرة على التحرك نحو الماضي والمستقبل ويولد الأحلام والكوابيس. وكل من الشابين يمر بدقائق من السعادة المفرطة والعواطف القوية بسبب قدرته على التخيل.

فبعد أن نجا مسفر من عصا والدته حين عاد من المدرسة وبينما كان ينتظر أن يجف ثوبه يقول لنا «طافت بي أفكاري وانتقلت من مكان إلى آخر من زمن حاضر إلى ماضي إلى مستقبل صادفت الكثير مررت بهم قدرة على جمع المكان والزمان وحصرهما في لحظات ذهنية لكن دون تركيز أو صفاء» ويسيطر خياله على أعماله ويسبب له المشاكل.

فعندما يرى أم هدباء مع الأخت الصغيرة يقرر أن يعود ليمر أمام بيت هدباء مرة أخرى لأنه يعرف أنها ستكون هناك لوحدها لكن أحلام اليقظة تسبب له الوقوع في الطين والماء وتسبب انفجار أم وأخت هدباء بالضحك.

ويسبب له خياله المشاكل مرة أخرى في طريق الذهاب والعودة من بيت الجيران. فعندما كان يقطع ذلك الممر الضيق يهيئ له خياله أن وجود الجن هناك حقيقة ويحاول أن يهدئ نفسه عندما يسمع نباح كلب لأنه يتخيله جنياً يتلبس الكلب فيسقط الهيل من يده في الوحل. كما يعطيه خياله شعوراً قوياً جميلاً عندما يظنه أنه يرى هدباء تمشي مع والدتها يقول «رأيتها. غزت أطرافي برودة غريبة ازدادت ضربات قلبي أكثر من ذي قبل.. ألقيت بالتحية وقلبي يرتعش أحسست بظهري يتجمد.. انضح الآن بشعور لذيذ فأنا وهدباء قريبان من بعض» لكنها لم تكن هدباء بل أختها الصغيرة. ويقول لنا في مكان آخر أنه يحس بدفء اسمها عندما ينطقه.

وينتاب بطل جويس نفس النوع من الشعور القوي. فهو يردد اسم محبوبته حتى يبدأ بتمتمة صلوات ومديح ليحمل صورتها في ذهنه حتى في الأماكن التي لا تناسب الحب. فعندما يذهب مع عمته إلى السوق الأسبوعي يحول خياله كل الأصوات التي يسمعها إلى شعور بالحياة. يتخيل أنه يحمل كأساً عبر الزحام. وعندما يبدأ ذهنه بالحلم تأتي صورة الفتاة بينه وبين كل شيء آخر. في الليلة التي يذهب فيها إلى السوق الشهير يمضي ساعة في الغرفة الفارغة الكئيبة وهو لا يرى سوى شكل الفتاة. يقول لنا إن مجرد ذكر اسمها يجعل جسده كالقيثارة وكلماتها وحركاتها كالأصابع التي تمر على أوتار هذه القيثارة. بالإضافة إلى الخيال

الواسع الذي يساعد ويعرقل مهمة كل من الشابين يواجه كل مصاعب لغوية بتلقائية وعفوية كجزء من التجربة التي يمران بها.

يريد كل من مسفر وشاب دبلن أن ينضم إلى فئة الناضجين ولابد لينجح في الانضمام إلى المجموعة أن يستعمل لغتها وهي لغة تختلف عن اللغة التي يعرفها ويستعملها مع مجموعته التي يريد أن ينفصل عنها. لكن كلاً منهما يواجه صعوبة في التواصل مع الآخرين وتبقى قدرته على استعمال اللغة منخفضة لا ترقى إلى مستوى مواجهة تحديات الظروف الجديدة.

عن طريق الصدفة يضرب شاب دبلن حديثاً قصيراً مع الفتاة التي يحبها. وتتكون هذه المحادثة من سؤال ووعد يقول لنا إنه عندما تحدثت معه شعر بالاضطراب ولم يعرف ما يقول. ولم يستطع أن يتذكر جوابه لسؤالها له إن كان سيذهب إلى السوق الشهير. تذكر فقط أنه سألها عن سبب عدم قدرتها على الذهاب ثم وعدها «إن ذهبت سأجلب لك شيئاً». ومشكلته اللغوية لا تنحصر في كلامه مع الفتاة فهو يترك الحديث لعمته لتحث عمه على إعطائه مالاً ليستطيع الذهاب إلى السوق. وعندما يصل إلى السوق المثير يرى أنه على وشك الإغلاق وهناك يجد في نفسه القدرة على أن يقول فقط «لا شكراً» للشابة التي تسأله في السوق إن كان يرغب في شراء أي شيء ولا نسمع الشاب يقول أية كلمات أخرى سوى «آه ياحبي آه يا حبي» عندما يطغى شعوره القوي عليه والذي يؤكد لنا أنه شعور لا يعطيه القدرة اللغوية على التعبير عنه أو وصفه.

وكلمات مسفر قليلة أيضاً. تأتيه الشجاعة ليحيي ضيوف أمه لكنه يستعمل كلمات التحية التقليدية «السلام عليكم مساكم الله بالخير بالله حيهم أهلاً وسهلاً» ولكن عندما تسأله أم هدباء عن دراسته يترك الإجابة لوالدته لتقول إنه في الصف الخامس وأنه سيعمل مع شركة

نصارى في الصيف. وتتدخل هدباء بسؤال.. يعني تعرف تقرأ وتكتب إنجليزي فيجيب مسفر بسرعة وبكلمة واحدة «نعم» وهو يرخي نظره. هذه هي الكلمات الوحيدة التي نسمع مسفر يتحدث بها. يقول لنا في مرة أخرى إنه غير قادر على استعمال اللغة لينقذ جلده من عصا أمه الغليظة. فهي لا تصدقه حتى حينما يقول الحقيقة. في نهاية القصة لا يستطيع أن يشرح لهدباء أن الرسالة التي يحملها هي رسالة منه لها. ومن الملفت للنظر أنه يقول لنا بعد أن يقول كلمته الوحيدة لهدباء «نعم انتهى الحديث» ومشكلته مع اللغة واضحة كل الوضوح في نهاية القصة فهو ينقل رموز لغة أجنبية لا يفهمها ليحاول التواصل والكلام مع هدباء. فهو يعرف قوة اللغة وقدرتها للوصول إلى نتائج وتحقيق أهداف. فقد بدأت مغامرته في البداية مع الكلمة التركية «فيدوس». ينطق المعلم هذه الكلمة فينتهي العمل والدراسة وتبدأ العطلة. ويعرف مسفر تلك الكلمة ويحصل على كل مزايا تلك المعرفة لكن اللغة التي ستعطيه قوة التحرك نحو الموقع الجديد في حياته لازالت دون قدرته وتبقى كذلك حتى انتهاء القصة.

وهذا الاستعمال للأحرف الإنجليزية من قبل مسفر في الرسالة التي لا يعطيها لهدباء، يخدم غرضاً آخر. ينقل مسفر هذه اللغة من جانبي علبة حليب لأنها غريبة وخلابة. فالرموز المكتوبة تبقى ألغازاً لمن لا يعرف كيف يفسرها. أما الناس الذين يعرفون تفسيرها فسيملكون نفوذاً وقوة - يستطيعون أن يعطوا عملاً لمن لا عمل له وأن يفتحوا الأبواب لعالم مثير مليء بالفرص. والرموز تعمل عمل طلاسم السحر فهي تتحكم بالجن والقوى غير المرئية. وكان مسفر قد واجه الجن حين كان يحضر الهيل من بيت الجيران. فقد مر في ذلك الشارع المسقوف واستعمل الفاتحة والمعوذتين ثم غنى ليتخطى متاعبه في الساعة التي احتاج فيها العون.

أما جويس فيستعمل طلسماً واحداً في رحلة بطله أيضاً. فكلمة «عربي» كما يقول لنا الراوي تجلب إلى ذهن الشاب الصغير السحر الخلاب للشرق ويترك روحه تنعم بها. فالاسم سحري وغير عادي لجيرة من البيوت البنية الهادئة. يبدو السوق ذو الاسم السحري وكأنه يعد الشاب بمفتاح لقلب حبيبته. فهو سيقدر عن طريق هذا السوق أن يبرهن لها عن قدرته الوصول إلى شيء لا يمكنها الوصول إليه. فعالم عربي الخلاب يعد الشاب بالقدرة إلى الوصول إلى قلب الحبيبة بالاتجاه نحو عالم غريب خيال. أحد الشابين في الشرق يتجه نحو الغرب ويفعل الآخر في الغرب نفس الشيء باتجاهه نحو الشرق.

ويستخدم كل من جويس وعلوان البعد الذي يمكن أن نسميه البعد الأسطوري ويظهر بشكل مختلف في كل قصة وهو جزء هام من قصة الدخول في التجربة الجديدة لأن العابر عبر عتبة هذه التجربة يدخل في حساباته قوة أكبر منه قوة يكون لها المرجع عند أوقات الشدة. أما جويس الذي كان قد تحول ضد الدين الكاثوليكي الذي ترعرع فيه فيبين أفكاره وموقفه من هذا الدين بطريقة واضحة رغم مواربته في تقديم هذه الأفكار ويبدأ بطرح هذه المعارضة في جملته الأولى التي تقول إن الشارع الذي يسكن فيه بطل القصة شارع لا تدب فيه الحياة إلا عندما تطلق المدرسة المسيحية سراح طلابها وكأن المدرسة ودينها تبقي الطلاب سجناءها. أما البيت الذي يعيش فيه الشاب فتوجد في حديقته الخلفية شجرة واحدة. شجرة التفاح بدلالاتها .... من قصة بداية الإنسان في الحديقة ولا ينسى جويس ما في الحديقة فيقول إن القسيس الذي كان يعيش في المنزل ترك منفاخ دراجة يعلوه الصدأ تحت شجرة صغيرة. ويصف جويس القس بأنه كان طيباً عندما كان على قيد الحياة وترك أمواله للخير. أما الشاب فيرث عنه ثلاثة كتب يجدها في غرفة الأوساخ مرمية وفي حالة سيئة

والكتب الثلاثة هي **رئيس دير الرهبان ومصلى القداس الورع ومذكرات قيدوك** ذات صفحات تشبعت رطوبة إلا أن الشاب يقول إنه أعجب فقط في الكتاب الثالث لأن أوراقه كانت صفراء.

وقد أشار بعض النقاد إلى أن جويس يرينا الفتاة التي يحبها الشاب في وضع يكون الضوء آتياً من خلفها وكأن أشعة تحيط برأسها وفي هذا يذكرنا جويس بالصور التي يرسمها الفنانون المسيحيون لبعض القديسات لديهم. وفي الوقت نفسه يدع جويس بطله يلاحظ تفاصيل عن الفتاة ذات صفات حسية لها دلالات دنيوية فهو يلاحظ حركة جسمها واهتزاز جديلة شعرها وتنورتها وانحناءة عنقها الأبيض ثم شلحتها البيضاء المتدنية. بالإضافة إلى هذا فإن جويس يذكر الاعتقاد المسيحي مرة أخرى عندما يذكر الكأس القرباني/ الأسطوري بإيحاءاته المسيحية وأسطورة الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة لكن جويس يسخر من كل هذا عندما يبين طبيعة الأعداء الذين يواجههم حامل هذا الكأس.

ويجب أن تذكر هنا الأضواء التي كانت منطفئة في الجزء العلوي من السوق كما كانت منطفئة بشكل دائم في منزل الشاب. في كل هذا دلالات عن موقف جويس من كنيسته التي ترعرع بها. وليجعل هذه الدلالات أقوى يجعل العمة تقترح على الشاب أن يؤجل رحلته إلى السوق لأنها ليلة السبت ولهذا تدعوها «بليلة خاصة بربنا» أو بكلمات أخرى تقترح على الشاب أن يجعل الدين بينه وبين تنفيذ وعده لفتاته لكنه لا يعيرها اهتماماً ولا يجيب عليها. بالطبع كانت فتاته في ذلك الوقت مبعدة عنه في اعتزال في دير للراهبات.

يستخدم علوان الدين في قصته أيضاً لكن استعماله يظهر في تعبيرات مسفر عن الأسف لعدم معرفته بالدين لدرجة أكبر فتبدأ القصة والطلاب يرددون أشعاراً دينية لشكر الله تعالى على الغيث الذي أنزله

كما يبقى اسم الله عز وجل على لسان مسفر كلما واجهته مشكلة. لكن مسفر يعرف أنه لم يحفظ من القرآن الكريم ما يكفي فعند مروره في الحارة المسكونة بالجن يقرأ الفاتحة والمعوذات ثم يقول «ليتني أحفظ ياسين والكرسي» وكأنه يقول لو كنت أعرف القرآن الكريم أكثر لكانت بعض مشاكلي أقل حدة ولكنت استطعت التغلب على بعض من مخاوفي.

أما في مرحلة تجلي الحقيقة للشابين فنجد تصور شاب جويس أنه في مغامرة كفارس في رحلة ليأتي بشيء مهم ليعطيه لحبيبته. وتتجلى له الحقيقة فيعرف غروره المبني على فراغ ويقوم جويس بتحضير القارئ لهذه النهاية عندما يجعل أوهام الشاب واضحة على شكل أعدائه كفارس: العمال في السوق فهو كدون كيشوت يخوض معركة دون أعداء، أما سوق عربي الأسطوري فيبدو في الحقيقة مكاناً مظلماً حيث يجد بعض الناس تحصي نقودها وتكمن خيبة أمله الرئيس في معرفته الحقيقة عن نفسه: فهو شخص لا يتمتع بالاستقلالية بل يعتمد اعتماداً كاملاً على الآخرين هو شخص لديه من الأوهام ما جعله يتوهم القدرة على القيام بأشياء لا يستطيع القيام بها. هذه المعرفة تحول عالمه إلى عالم مظلم في النهاية. وإن كان هناك أي أمل له فيكمن في شعوره السلبي القوي بالغضب من نفسه ووضعه وهو شعور يمكن أن يتحول إلى أعمال إيجابية لكن جويس لا يعطينا أية إشارة إلى أن هذا سيحدث.

أما بالنسبة لمسفر فتتجلى له الحقيقة وتتوضح له أوهامه عن نفسه وعن طبيعة الحب فيقبل مصيره باستسلام ويعتبر ذلك أمراً مستمراً دائماً. فهو لازال لا يملك القوة ليقنع أنثى أنه شخص جدير بحبها. وكانت الأحداث التي أظهرت للقارئ خوفه أثناء مروره في ذلك الشارع المظلم من الجن وخوفه من العصا الغليظة إشارات جيدة للنتيجة الحتمية التي حضر علوان القارئ لها. يتغير مفهوم مسفر للعالم: إنه مكان يلعب الحظ فيه

دوراً كبيراً - البعض محظوظ فيه دون الآخرين ومسفر ليس من المحظوظين.

تنبع إحباطات كل من الشابين من معرفة فشله في التغيير لشيء حلم به - شيء يختلف عما هو عليه يقول مسفر والدمع ينهمر من عينيه «كنت أود أن أكون شيئاً كبيراً في نظرها. متفوقاً.. لم تكن كذبة بيضاء.. بل كذبة مريرة على نفسي». أما شاب دبلن فيقول في النهاية «حملقت إلى الأعلى إلى الظلام ورأيت نفسي كمخلوق دفعه وسخر منه الغرور وبدأت عيناي تشعران بحرقة الحسرة والغضب».

في الحقيقة قطع كل من الشابين صلاته مع مجموعته الأولى وتحرك نحو المجموعة الجديدة بنجاح لكنه فقد أوهامه في هذه الرحلة ورغم عدم انضمامه للمجموعة الجديدة بنجاح إلا أنه أصبح مهيئاً لهذا الانضمام. يعرف كل من الشابين أنه لم يحصل على موافقة أحد على الانضمام إلى فئة جديدة رغم أنه يعرف حقيقة أمره وحقيقة قدراته وما لا يستطيع فعله وبالتالي أنه لا يستحق عضوية الفئة الجديدة، فئة البالغين بعد. ولم يرد علوان أو جويس لفتيانهما أن ينجحا فقد وضعا الكثير من العقبات التي تعرقل فرصهما. وهذه العقبات غير ضرورية في عملية العبور والتحرك الاجتماعي. فالوضع المالي لكل من الشابين مثال على هذه الصعوبات فعدم وجود ما يكفي من المال - وهذا على السطح فقط - يخلق للشاب مشكلة تمنعه من تحقيق ما يشتهي في التحول من تصوره إلى شيء يمكن لفتاته أن تحبه من أجله. يعتقد مسفر أن ثوبه الأسود قد يجعلها تعجب به «سيدل ثوبي الأسود على الهدوء وسأرتدي الغترة البيضاء لكن الحذاء لا أملك سوى حذاء مادة التربية البدنية. إنه أجمل في نظرها من الحذاء الأسود اللامع سوف تقول في نفسها: هذا شاب رياضي ربما أعجبها ستلقي على النظرة بعد النظرة».

ويجعل جويس شابه يفكر أنه يستطيع التواصل مع فتاته عن طريق شراء شيء من السوق المشهور. لكنه كان عليه أن يحصل على فلورين من عمه ليستطيع الذهاب إلى السوق. وليوفر المال يركب عربة في الدرجة الثالثة من القطار.. يحاول أن يجد مدخلاً ذا تكلفة منخفضة للدخول إلى السوق لكنه يجد نفسه مضطراً لإنفاق أكثر مما يقدر عليه أي شلن كامل للدخول وهذا نص المبلغ الذي أعطاه إياه عمه. يزداد شعوره بنقص المال عندما يرى أول ما يرى في السوق رجلين يعدان أموالاً فضية على صينية ويجعلان النقود تصدر أصواتاً وهي تسقط على الصينية. عندما يعرف أن مهمته باءت بالفشل يترك الفلسين الذين كان يمسك بهما بيديه في جيبه يسقطان فوق قطعة النقود الباقية.. قطع نقود لا يمكن له أن يشتري بها أي شيء من المحل الوحيد الذي لايزال مفتوحاً.

ويبني كل من الكاتبين أجواء قصته بحيث تبدو النهاية شيئاً طبيعياً فتسود العتمة على خلفية قصة جويس طوال القصة ففي البداية يلعب الشاب مع أصدقائه في العتمة كما أن غرف منزله معتمة والطابق العلوي لا توجد به إضاءة وعندما يتجه نحو السوق يذهب في الظلام وعندما يصل لهدفه يجده معتماً بعد أن أطفأت أكثر الأضواء ثم تطفأ كل الأنوار قبل أن تنتهي القصة. وكلما ذهب الشاب إلى غرفة الجلوس الخلفية يذكر أن الغرفة التي مات فيها القس. لكنه لا يفكر في العالم الآخر وفي العالم الروحي كمصدر يمكن أن يساعده رغم أنه يعرف فراغ العالم دون إيمان فيذكر بعد دخوله السوق أنه أحس بشعور يعرفه من قبل «عرفت صمتاً كالصمت الذي يسود الكنيسة بعد أن يخرج كل المصلين منها».

ويخلق جويس شعوراً بأن الأمور لا تسير على مايرام منذ بداية قصته. فالفقرة الأولى تصف شارعاً لا منفذ منه فيه بيت مهجور وكأن

الشارع معزول عن العالم كما لا توجد فيه ألوان جذابة والطقس لا دفء فيه ولا عاطفة. والمنظر كئيب بسماء بنفسجية وعالم بارد. ويبقى الشعور بأن الأمور لن تكون على مايرام طوال القصة. فالهواء في البيت متعفن وزجاج الشباك مكسور والغرفة التي يجلس فيها غرفة موت القسيس. أما العم فهو شخص يختبئ منه عندما يراه قادماً أول الشارع ثم يصبح شخصاً يتحمله على مضاضة لأنه يمثل القوة التي يجب أن يخضع لها. أما المطر المتساقط يخفي الأشياء عن نظره ويضرب الأرض وكأنه أبر من الماء تلعب بالأرض المشربة بالماء. غرف المنزل باردة وكئيبة. السوق العادي مليء بالسهارى والعمال الشاتمون. أما عربة القطار الفارغة في رحلتها نحو «عربي» تشق طريقها ببطء عبر أماكن فقيرة وتقف لينزل إلى السوق ويبدأ خطواته فوق رصيف خشبي متهشم.

ويتخلل قصة علوان نفس هذا الشعور بالتوجس منذ بداتها. فتجعل الأمطار الكثيفة الرؤية محدودة ويغزو المطر الصف الدراسي، هناك فرحة بسبب العطلة غير المتوقعة ولكن علوان يزرع التخوف في الذهن حين يجعل الراوي يخبرنا عن خوفه بأن البيوت الطينية ليست آمنة خلال مثل هذا الوقت الماطر. فتكون نعمة المطر تحمل في طياتها بعض القلق على البيوت. ثم هناك خوف مسفر المستمر من عقاب أمه والذي يبقى في ذهنه ويظهر إلى السطح كلما عاد إلى بيته. ويزاوج علوان أحلام مسفر عن هدباء بتقريره للقارئ عن فقر أمه ثم يجد مسفر ثوباً جديداً يمكن له أن يلبسه لكنه يرى أنه تنقصه أزرار ويجد أزراراً ليخيطها على ثوبه لكنه يرى أن ألوانها مختلفة والخيطان لون آخر. عندما يرى هدباء وأمها يشعر بالسعادة لقربه منها لكنه يذكر أن أمه تغسل ملابسهم. ثم يسقط في الطين وهما تنظران إليه وتضحكان ويتبع هذا عقاب والدته. ثم هناك لحظة أخيرة من الأمل سرعان ما تتلاشى بشكل نهائي.

القصتان تختلفان في عدة نواحٍ حيث يعالج كل من علوان وجويس بعض الأمور بشكل مختلف. فطبيعة حب كل من بطليهما مختلفة عن طبيعة حب الآخر. فيقدم جويش بطله وفيه جزء من الاهتمام الحسي أكثر من حب بطل علوان لهدبا ء. يقول مسفر عن هدبا ء إن لها «قامة وحلاوة» لكنه يضيف بسرعة «وأدب في البيت مثل الدرة» ثم يضيف «وفوق كل هذا أعرف أنها تقرأ وتكتب ومعها الآن شهادة سادسة». ثم يقول ما تقوله والدته من تعليق يرضيها عن هدبا ء، وقدراتها المنزلية لكن اسم هدبا ء يذكر أول مرة مع تعبير «آه يا عيني على هدبا ء» وكأنه يذكر أن الاسم يعني الفتاة ذات الأهداب وأن إعجابها بها بالإضافة إلى جمالها العام يركز على العينين. لكن معرفة مسفر بمظهر وشكل هدبا ء محدودة وهي معرفة مبنية بعض الشيء على وصف والدته لها وقلة معرفة مسفر بمظهر هدبا ء واضح من عدم قدرته على معرفة الفتاة التي تمشي مع والدة هدبا ء وظنه أنها الفتاة التي يجب أن يقف وجهاً لوجه معها ومع والدتها ليتضح له أنها أختها الصغيرة. بالإضافة إلى هذا فمسفر يشعر بطفو عاطفة الحب على جسمه عندما يكون قرب هدبا ء أو عندما يذكر اسمها.

أما جويس فيعطينا صورة مفصلة عن شكل جسم الفتاة ولكنه لا يذكر تفصيلاً واحداً عن وجهها. فهي تبدو دائماً وضوء يأتي من خلفها. فعندما يصفها في المرة الأولى يذكر تراقص جديلة شعرها وتنورتها من جانب لآخر وفي المرة الثانية يقول إن الضوء الآتي من خلفها جعله يرى تفاصيل عنقها وشعرها الذي كان على تلك العنق ثم يدها التي كانت تمسك الحاجز أمام المنزل ثم طرف ثوبها من الأعلى إلى الأسفل حتى ركز الضوء على أطراف شلحتها المتدلية تحت ثوبها. وهذه هي الصورة التي تعود إلى ذهنه دائماً فيتذكر عنقاً بيضاء، وشلحة بيضاء، ويعترف الشاب بأن أفكاراً عابثة مختلفة كانت تملأ عقله. ويضطرب جسده كما اضطرب جسد مسفر عند قربه من الفتاة وخاصة عندما تتكلم معه لأول مرة.

فيضطرب ولا يدري ما يقول. وتبقى الفتاة هذه الصورة الذهنية دون أن تصبح حقيقة بالنسبة له.

كل من علوان وجويس يحب المكان الذي يضع قصته فيه. فوصف كل منهما للمكان يؤكد على أن جويس يكتب عن دبلن وعلوان عن المنطقة الجنوبية من المملكة. ولكن كلاً منهما يجعل مركز اهتمامه مختلفاً من اهتمام الآخر. فجويس يبرز أماكن معينة وشوارع معينة من دبلن ولكنه يشير إلى الفقر وعدم المساواة وعدم وجود العدل فيه رغم حبه للمكان. أما علوان فيصف مكاناً يملؤه الدفء والشعور بوجود نوع من التعاون في القرية. لكن علوان لا يصف مكاناً معيناً بذاته بل يصف مكاناً قد يقع في أية قرية كبيرة في المنطقة فيصبح المكان أسطورياً يحوي بيوتاً من الطين وجيراناً متعاونين وشوارع ضيقة مسقوفة مسكونة بالجن. لكن هذا الوصف يبقي القرية حقيقة أصيلة كما توجد في ذهنه.

هذه التفاصيل في كلتا القصتين تساعد القارئ على أن يرى فيها تجربة واقعية تتزاوج مع نمطية التجربة الإنسانية التي يقصها علينا علوان وجويس فتسمو القصتان عن المحلية. فكل من القصتين تعطينا جرعة من الألم والصعاب المصاحبة للتجربة الجديدة.

وكل من القصتين يمكن أن يقبل أكثر من تفسير يتجاوز أحداث القصة. وقد حظت قصة جويس بالعديد من التفسيرات يمكن للناقد أن يشير إلى أن جويس لا يعطي بطله أو فتاته أسماء. هناك اسمان في القصة مانجان وهو أخو الفتاة والسيدة مرسر التي تزور عمه الشاب وكلاهما لا يلعب أي دور بارز في القصة. وبما أن القصة تروى على لسان الشاب فهذا يعفي جويس من إعطاء الراوي اسماً لكنه بإعطاء الفتاة علامة «أخت مانجان» باستمرار يعبر من كيانها. فعوضاً عن أن تكون شخصية ذات كيان في القصة تصبح شيئاً لا ترقى عن كونها صورة في

ذهن الراوي دون أن تتجسد بشخصية خاصة بها. فهي الشيء الذي يحبه الشاب فترمز للفتاة التي يحبها كل شاب من بُعد لأن غياب الاسم والوجه يناسب جعل القصة ترمز لتجربة كل شاب.

أما علوان فيعطي شخصياته أسماء ذات مغزى وبالتالي يخول القارئ أن يفسر هذه الشخصيات تفسيراً رمزياً. الأمر الذي يلفت النظر أن علوان في مجموعته التي تحوي خمس عشر قصة لا يعطي أسماء لشخصياته إلا في ثلاث منها أحدهما «الحب والمطر» والشخصيات في كل قصصه تقوم بأعمال وتنخرط بأحداث يبدو على رأي أكثر النقاد الذين كتبوا عن المجموعة أنها شخصيات وقصص لها تفسير رمزي. أما الأسماء في هذه القصة فلها معانٍ واضحة، مسفر الشخص الذي سيبوح عن كل شيء، الشخص الواضح والمفتوح على الناس وهو الراوي في القصة الذي يخبرنا بما يفعل وما يفكر. هدباء الفتاة ذات الأهداب أو العيون الجميلة وبأحد الآراء تمثل المرأة المثالية أما سعد فيدل على السعادة أو الحظ الجيد وهو الشخص الذي تحبه هدباء. وتوحي هذه الأسماء أن علوان لم يترك طرقه الرمزية في هذه القصة رغم أنها تختلف عن القصص الأخرى في المجموعة فهي تتبع الطريقة السردية العادية في حبكتها وأسلوبها. لكن هذا السرد لا يعني أن علوان أسقط من أهدافه التعليق على عالمه العربي. هل يوحي الملخص التالي للقصة بمعنى قصده علوان منها:

مسفر مراهق فقير ويتيم إلا أنه يحاول أن يتقفى حلمه لكنه لا يعرف هذا الحلم إلا قليلاً لأن هدباء تتوارى عن أنظاره بسبب قوى لا يستطيع تغييرها لدى مسفر مخاوف غير منطقية وتقديرات غير واقعية عن قدراته وقيمته. ومسفر يفخر في ماضيه الذي انطوى - والده - والذي تذكره أمه أنه يشبهه في كبريائه. مسفر تحكمه امرأة بعصا غليظة

في عالم السيادة فيه للرجل. له أحلامه وهو غير واقعي ويحاول أن يصل إلى ما هو سامي ورفيع لكنه لا يملك القدرات التي تمكنه من الوصول إلى ما يريد. يخدع نفسه وتعطله مخاوفه. عندما يردد كلماته الدينية فإنه يفعل ذلك بطريقة لاواعية لكنه يصرح لنا بأنه يود لو أنه عرف دينه بشكل أفضل. وعندما يقوم بعمل فهو مقلد ولا يدري ما يفعل لأنه يستخدم أدوات لا يعرف طرق استخدامها ولا يفهمها لينجز عملاً هو غير مؤهل له. ثم في النهاية يقبل الهزيمة وكأنها نهائية. إن أخذنا قصص المجموعة كلها بعين الحسبان فلابد أن نقول إن علوان يريد أن يقول عبر القصة شيئاً يتجاوز أحداثها لكن إعطاء مسفر دوراً رمزياً قد يكون تحاملاً على علوان رغم أن مثل هذا التفسير مترابط من حيثيات القصة. لكن القارئ يتذكر عنوان القصة ويرى أنه ذو دلالة هامة لأن كلمتي العنوان المطر والحب تمثلان عائقاً أساسياً والهزيمة الكبرى له عوض أن تكونا دلالة على البركة والنصر. فمسفر يخسر في الحب أما المطر فيسبب له مشكلة بعد أخرى.

الهوامش

*) ظهرت هذه الدراسة باللغة الإنجليزية بشكل مختلف في مجلة جامعة الملك سعود.

1) عادل أديب آغا. «الحوار السردي في حكاية علنية». **الرياض** رقم 5385 (في 14 مارس 1998) ص 14.

2) رشيدة مهران. «الصرخة المكتومة في **الخبز والصمت**» المجلة العربية 6 - (نوفمبر 1982) ص 26.

3) علي محمود «نفحة من أدب الصحراء: محمد عوان: الصدق من أجل الصدق» **الرياض** رقم 96، 6 (يونيو 1987) ص 7.

4) **بريدة**، نادي القصيم الأدبي، 1415، ص 214.

5) **بيروت**: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1985، ص 63.

6) **الرياض**، دار المريخ 1987، ص 144.

7) «**الحكاية** والقرية» **قوافل** 3 رقم 5 (1995/1416) ص 146.

8) **ملامح** من الحياة الاجتماعية في مدينة الرياض قبل نصف قرن تطوير 17، رقم 1، 1416، ص 9.

* * *

لقد أصبحت الرواية في الوطن العربي اليوم وبعد محاولات كثيرة منذ نهاية القرن التاسع عشر، نوعاً أدبياً متميزاً ومستقلاً عن الأنواع الأدبية الأخرى، مثل المسرحية والقصة القصيرة والمقالة.

وقد تم تأليف الكثير من الأبحاث التي تعنى بأصول الرواية العربية وبداياتها، وتأثير الأدب الغربي فيها، وعلاقتها بالموروث القصصي العربي. ونجد اليوم ما لا يحصى من الكتب التي تولي الرواية على مستوى الوطن العربي عامة، أو على مستوى محلي (قطري) الكثير من التحليل والنقد والدراسة. وموضوعات هذه الأبحاث تتنوع: حيث نجد اهتماماً بخصائص الرواية الفنية، والمذاهب الأدبية المختلفة، وأخرى تولي جل اهتمامها لجوانب تأثر الأدباء العرب بأقرانهم الغربيين، ونجد أيضاً الكثير من الاهتمام بالآراء النقدية الغربية، وما قاله هذا الأديب وذاك عن مواصفات الرواية الجيدة، وما يجب مراعاته أو الابتعاد عنه... إلخ. وفي خضم هذا الإنتاج الذي لا حصر له، وجدت أنه في أحسن الأحوال هناك صمت تام، وفي معظم الأحوال هناك هجوم غير مبرر على ما يسميه الكثير من النقاد العرب «رواية التسلية والترفيه». لذلك فقد قررت القيام بهذه الدراسة التي تهدف إلى إعادة النظر في طريقة تقسيم الرواية من حيث هي نوع أدبي (Genre) له استقلاله عن الأنواع الأخرى من مسرحية وقصة قصيرة ومقالة. وكما أنه للمسرحية أنواع كالتراجيديا والكوميدية، فإن للرواية أيضاً أنواعاً يمكن تقسيمها إلى الرواية الجادة Srious والرواية الرائجة Popular. وهذان النوعان يضمان أيضاً أنواعاً فرعية (Sub-Genre) لابد من الكشف عنها والتعريف بها، لما لهذه من أهمية في الكشف عن خصائص كل نوع فرعي. هذه الخصائص التي اهتم

بها الكاتب وتوقعها القارئ حتى قبل الشروع في عملية القراءة. وتحاول هذه الدراسة الوصول إلي الأسباب التي دفعت أكثر النقاد إلى الابتعاد عن دراسة النوع الذي أحبذ تسميته بـ «الرواية الرائجة»، وترك ساحة النقد خالية من أي نظريات نقدية تعتمد على التحليل الفني بدلاً من اعتماد المعايير الأخلاقية كحد فاصل بين ما يستحق الدراسة وما لا يستحق ذلك، مما أثر في إنتاج الكتاب الذين مارسوا الكتابة في هذا النوع من مثل إحسان عبدالقدوس، وكانت نتيجة عدم فهم خصائص الرواية الرائجة ومميزاتها هي السبب في الهجوم على هذا المؤلف وبعض رواياته. ولعل أسباب الهجوم على أعماله هي في حد ذاتها مميزات الرواية العاطفية، أحد أنواع الرواية الرائجة، التي أدت إلى إقبال القراء على إنتاجه، وسنأتي على ذلك بالتفصيل فيما بعد.

أحد الجوانب الهامة التي لابد من الوقوف عليها لإعطاء هذا البحث صفة الشمولية والتكامل، هي علاقة الرواية الرائجة - بشكل خاصة - بأجهزة الإعلام والاتصالات المختلفة، ففي هذا الوقت الذي دخلت فيه وسائل التقنية والتكنولوجية الحديثة بأشكالها المختلفة وأسمائها المتنوعة كل جزء من حياتنا اليومية، وبرامجها وصفحاتها تعرض كل ما هو أخلاقي ومفيد وما هو غير ذلك، نجد سؤالاً يطرح نفسه ولا مفر من الإجابة عليه. هل يمكن الحكم علي الروايات الرائجة بالطرد من أرض الأدب والنقد، وبقائها وراء الحدود، نظراً لوجود مركزية أدبية تعد كل ما هو واقعي وأخلاقي ومفيد الأساس والمثال، وكل ما هو بعيد عن تلك المركزية الأدبية غير فني وغير مقبول، وبالتالي لا يستحق الدراسة والنقد؟

لابد من الإشارة أيضاً إلى أن البحث سيتطرق إلى قضايا أخرى مثل مستقبل الرواية والنقد الروائي، هل تتغيّر نظرة النقد العربي الحديث للرواية الرائجة إذا ما تغيّرت النظرة النقدية الغربية لها ؟ علماً بأن النقد

العربي قد تأثر، منذ نشأته، بالنقد الغربي وبالنظريات العالمية. هذا سؤال لابد من الوقوف عليه والإجابة عنه، خاصة وأن الروايات الغربية الرائجة بدأت ومنذ الستينات من القرن العشرين، تستقطب اهتماماً متزايداً من النقاد والأساتذة الأكاديميين في الغرب بشكل خاص، وصارت هذه الأنواع مما يتوقع دراسته في الجامعات. هل نتوخى أن نتوقع مثل هذا التغيُّر في الوطن العربي أم علينا الانتظار بضع سنوات حتى يكون التأثر أكيداً ! ثم لماذا نحاول دوماً الوقوف أمام التيارات الجديدة ولا نسمح للقارئ بالاختيار، هل ستبقى السلطة الأبوية مسيطرة على نواحي الحياة في المجتمع العربي كافة، حتى في الأدب، الذي يعد تجربة شخصية ونظرة ذاتية ؟ إن هذه القضايا لهي على جانب من الأهمية ولابد لنا من الوقوف عليها لتقديم الإجابات.

المراحل الأولى: الفنون القصصية العربية القديمة:

لعله من الضروري عند الحديث عن المراحل الأولى لتأسيس الفن الروائي في العالم العربي، أن نتذكر أن فنوناً قصصية أخرى متشابهة مع الرواية من حيث المضمون والهدف، كانت موجودة في الأدب العربي، ونكتفي هنا بأن نذكر أن المقامة كانت أشهرها. وهذا يدعونا إلى الوقوف السريع عند المقامة والرواية، لنتبين أهدافهما، ونكشف عن مواطن الشبه والاختلاف بينهما. ولابد من التنبيه إلى أن هذا الشبه إنما يدرس ضمن إطار المرحلة التاريخية المقصودة، مرحلة النشوء والتكوُّن الروائي، وبتحديد أكثر نهاية القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين. مما يعني أن الرواية التي نتحدث عنها هي وليدة مرحلة تاريخية غاب فيها الوعي الفني للرواية كنوع أدبي متميز له خصائصه. كما أنه من الضروري أن ندرك أن النقد في تلك المرحلة كان شبه غائب عن الساحة

الأدبية، لا نجد منه إلا بعض العبارات والجمل التي احتوتها أعمال الأدباء ضمن مقدمات أعمالهم، هؤلاء الأدباء الذين كان عليهم حمل مسؤولية تأسيس العمل الروائي وفي الوقت ذاته وضع الخصائص الفنية له مما لابد من أخذه بعين الاعتبار عند حديثنا عن تأسيس الفن الروائي العربي وعلاقته بما سبقه من فنون قصصية. كذلك لابد من الوقوف عند الرواية الأجنبية المترجمة التي بدأت بالظهور والانتشار والتأثير في القارئ العربي في تلك المرحلة، مما يعني أن تحدياً آخر كان يقف أمام الكاتب آنذاك، وهو منافسة الروايات المترجمة، أو لنقل الرغبة في الوصول بالقصص العربي إلى المستوى الذي وصله وحققه القصص الأجنبي المترجم من شعبية لدى القراء. هذه التحديات لابد من دراستها ووضعها أمام أعيننا عندما نحاول تقييم أعمال كتَّابنا آنذاك، لأنها ستعطينا بالتالي صورة حقيقية عن وظيفة الرواية كما فهموها، والتي أثرت في النقد العربي في حتى هذا اليوم.

لنبدأ أولاً بالتعرف السريع على الفنون القصصية العربية، في العصر الجاهلي والإسلامي التي كان لها حضور شديد الوضوح إلى جانب الشعر. ثم نعرض بشكل موجز للفنون القصصية في العصر الأموي والعصر العباسي، حيث تغيَّر وضع الفن القصصي، وأصبح مستقلاً له خصوصيته وأهدافه، وكان مصدراً أساسياً لتسلية الخلفاء والناس في مجالس السمر آنذاك. هذا التاريخ الحافل بالفن القصصي الذي كان يتناسب مع متطلبات الناس آنذاك، ويستجيب للمتغيرات والتطورات، كان البذرة الأولى للفنون القصصية الحديثة التي تضم الرواية والقصة القصيرة والمسرح، ونخص بالذكر المقامة من بين هذه الفنون، لما بينها وبين المحاولات الروائية الأولى في بداية القرن العشرين من تشابه ملحوظ، خاصة التشابه في المضمون، والهدف من الكتابة.

1) العصر الجاهلي والإسلامي:

عرفت الحكاية كفن قصصي في الأدب العربي من ذالعصر الجاهلي، وكانت من أساليب التسلية آنذاك، حيث يقوم الراوي بعرض أخبار وحكايات هدفها الأول تسلية القوم في مجالس السمر، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك، حيث قال الله تعالى في كتابه الكريم في سورة يوسف آية (3) ﴿ **نحن نقص عليك أحسن القصص**﴾ واستخدام فعل التفضيل هنا «أحسن» يدل على وجود فن قصصي قديم عند عرب الجاهلية، إلا أن القرآن جاء بأفضل منه، ومعظم هذا القصص لم يصل إلينا إلا ما تمّ تدوينه في عصر لاحق عند تدوين الأمثال، لما لهذين من صلة قوية ببعضهما البعض، حيث أن معظم الأمثال العربية إنما هي محصلة حادثة أو قصة تعارف عليها القوم، وأصبحت مما يؤخذ به على سبيل النصح والموعظة. وهذا يؤكد أن الهدف من القصة في العصر الجاهلي هو تسلية القوم وعرض حكايات فيها من الظرف والفائدة الشيء الكثير، وكذلك الحال في القرآن الكريم فإن قصص الأنبياء والأقوام السابقة إنما قصد لما فيه من موعظة حسنة، مما ترتب عليه تصدي الكثير من الصحابة الذين أطلق عليهم لقب «القصاص» لشرح هذا القصص على القوم ومساعدتهم في استخراج تلك الموعظة المقصودة.

من هنا يمكن القول إن الفائدة والتعليم كانا الهدف من وراء هذا القصص ولم يقصد لذاته، اللهم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن النصيحة والعظة تستقر في الأذهان، وتحقق نجاحا أكبر إذا ما قدمت عن طريق الحكاية والقصة. ولابد من أن نشير إلى أن هذه الفنون كان شغلها الشاغل هو إيصال رسالة أو فكرة للمستمعين أو الحاضرين، مما يعني أن الجمهور وبسبب طريقة الإلقاء يجدون في الراوي صورة المسيطر الذي يسير كل شيء لخدمة هدفه، ومن هنا فإن اللغة والأسلوب وكافة العناصر القصصية

كان ولابد أن تتناسب مع مستوى الجمهور حتى يتحقق التواصل والتفاعل بين الراوي والجمهور، وهذا ما تحدث عنه أهل الفصاحة والبلاغة لاحقاً في خضم حديثهم عن «المقام والمقال». وكتب البلاغة غنية بالنصائح التي وجهت للأدباء، تحثهم على تخيّر الألفاظ التي تناسب الجمهور والمستمعين، وقد أورد الجاحظ في البيان والتبيين عدداً من الآراء حول هذا الموضوع، منها قول معمر، أبو الأشعث (البيان والتبيين: 92): «لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة.. ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، ما لحمل عليهم على أقدار منازلهم». وقد أكد بشر بن المعتمر (البيان والتبيين: 136) على ذلك في أثناء حديثه عن البليغ، حين قال: «فكن في ثلاث منازل ؛ فإن أولى الثلاث أن يكون لفظاً رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، إما عند الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، ما يجب لكل مقام من المقال». وعليه فإن كاتب كل عصر يلائم بين الجمهور والمستوى اللغوي لكي تتم الفائدة.

2) العصر الأموي:

إن قصص العشق والحب العذري وحكايات الغرام من مثل قصة المجنون وليلى، قيس ولبنى، وجميل وبثينة، التي ورد ذكرها في دواوين شعر ذلك العصر لخير دليل على تصور هذا الفن أولاً، وشغف العامة به ثانياً. وإنه لمن الأهمية أن نوضح هنا أن القصة كانت جزءاً لا يتجزأ من الشعر، ولم تكن مقتصرة على الفنون النثرية. ولعل البعض يقول إن في ذلك خلطاً بين الفنون الشعرية والنثرية، ولكن الحقيقة تبين أن هذه الفنون كانت تتواصل وترفد بعضها بعضاً، فالحكاية كانت عنصراً مشتركاً بين الفنون النثرية والشعرية، ولم يكن هناك تمييز بين أفضلية هذا الجنس أو

ذاك في التعبير عن القصص والحكايات، إلا من حيث استخدام قوالب شكلية مختلفة أحدها شعراً والآخر نثراً. وبما أن الفن الأكثر إجلالاً في ذلك الوقت هو الشعر وإذا ما تذكرنا أن الكلام المنظوم كان سهل الانتشار والتناقل فلا عجب إذاً من لجوء الأدباء إلى الشعر لنشر قصصهم بدلاً من البحث عن نوع جيد لسردها.

3) العصر العباسي:

ما أن نصل إلى هذا العصر حتى نجد فن القصة يتطور بشكل ملحوظ، وكما يقول شوقي ضيف (1966:441) «إن العصر العباسي عصراً خطيراً حقاً في تطور النثر العربي، إذ تحولت إليه الثقافات اليونانية والفارسية والهندية وكل معارف الشعوب التي أظلتها الدولة العباسية». وكان لنشاط حركة الترجمة والتعريب أثرها الكبير في إدخال أساليب قصصية جديدة إلى الأدب العربي، فانتشرت الحكايات التي تدور على ألسنة الحيوانات من مثل «**كليلة ودمنة**» الذي ترجمه ابن المقفع. كما ألف سهل بن هارون كتابه «**النمر والثعلب**» متأثراً بأسلوب ابن المقفع وطريقته. وانتشرت حكايات الجاحظ التي ضمنها كتبه، لدرء الملل عن القارئ، ثمّ عكف على تأليف كتب الحكايات المتخصصة الهادفة إلى تصوير مظهر نفسي إنساني أو مظهر اجتماعي بعينه، على نحو ما نجد في كتابه «**البخلاء**»، الذي كان بداية لانتشار الكثير من الحكايات الهادفة المشابهة من مثل «**المكافأة**» لأحمد بن يوسف الملقب بابن الدايَة، وكانت تهدف إلى تصوير ما يلقاه الإنسان من خير إذا أولى الجميل للآخرين، وما يلقاه من شر إذا فعل القبيح وأساء إلى غيره. ولعله من الضروري التنبيه إلى أن الفنون القصصية الجديدة التي دخلت إلى الأدب العربي آنذاك قد تأثرت بحركة الترجمة والتعريب التي - كما سنرى - كانت وراء نشوء الرواية العربية الحديثة، وأن التأثر بالآداب غير العربية

لم يكن جديداً على الأدب واللغة العربية، ولم يحاول الأدباء والفلاسفة في العصر العباسي رفض الأنواع الجديدة المستحدثة وإنما ساهموا في استقبالها والمشاركة في النظم فيها إلى أن بات من المستحيل التفريق بين ما هو مستحدث وما هو قديم، وسنقف على موقف الأدباء في العصر الحديث من الرواية، خاصة الرواية الرائجة، لنكشف عن موقف يكاد يتناقض مع موقف هؤلاء في الموضع المناسب لذلك.

ونأتي إلى نهاية القرن الرابع للهجرة حيث ظهر فن المقامة، وهو من أكثر الأنواع القصصية السابقة الذكر تشابهاً وتأثيراً في الرواية العربية. ولعل أكثر المبدعين في فن المقامة هو **بديع الزمان الهمذاني**، الذي نسج على منواله فيما بعد **الزمخشري والحريري**. والمقامة من الناحية الاصطلاحية كما عرفها أحمد حسن أبو عرقوب (1990:58) هي «عبارة عن حكاية أو حديث قصير مشوق يودعها المؤلف ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو خاطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون» وتعتمد أسلوب المحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق وغيرها، وتتضمن شخصيتان: شخصية الراوي، وشخصية البطل الذي تدور حوله الحكاية. ولعله من المهم هنا أن نوضح أن هذه الشخصية التي تدور حولها الحكاية ليست شخصية حقيقية، وإنما هي من ابتداع وخلق المؤلف، مما يدل على تأصُّل فكرة الشخصية الأدبية عند العرب منذ زمن طويل، وقبل دخول هذه الفكرة مع الأدب الغربي الحديث. أما عن مضمون المقامة فمهما اختلفت موضوعاتها من أدبية لغوية أو فقهية أو مجونية أو خيالية أو أخلاقية، إلا أنها تلتقي في النهاية لتؤدي هدفاً أو وظيفة واحدة وهي النفع والتعليم والوعظ، وترتكز على عنصر التشويق والمفاجأة والإثارة في تحقيق أهدافها. كما أن للمقامات كفن قصصي نمط تنقسم فيه أجزاء المقامة إلى بداية ووسط ونهاية، والتركيز فيها عادة يكون على الشخصية التي تحرك الأحداث وتصل بها إلى النهاية، حتى يحقق الكاتب

مراده وهدفه المنشود. وهذه الخصائص متشابهة إلى حد كبير مع خصائص المحاولات الروائية الأولى في القرن التاسع عشر، مما يؤكد اعتقاد الكثير من النقاد بأن الرواية قد تأثرت بفن المقامة.

وهذا العرض السريع للفنون القصصية التي كانت معروفة في الأدب العربي القديم، يقودنا إلى نهاية واحدة، وهي أن الكاتب العربي كان في نهاية القرن التاسع عشر، أمام تيارات فكرية متعددة، أحدها يدعو إلى تمثل الموروث القصصي القديم، وهذه الدعوة كانت وبتأثير من حالة الفوضى التي أصابت جميع جوانب المجتمع آنذاك محاولة للحفاظ على الهوية والخصوصية الأدبية العربية، التي تأكد الأدباء، من أنها باتت تعاني من الضعف والانهيار والاستسلام أمام كل ما هو غربي. ولا يمكن أن نغفل الأوضاع السياسية التي عمت البلاد العربية آنذاك والتي شحنت موقف العداء، والتصدي للفنون الغربية الجديدة فجاء بعض الكتاب يدعون إلى محاربة كل ما هو غربي لما يحمل في ثناياه من تهديد لثقافتنا وأدبنا وهويتنا، مما تسبب في تعطيل حركة التطور الأدبي الحديث. وثاني هذه التيارات كان يدعو إلى اللحاق بالآداب الغربية، واستلهامها لما فيها من فنون جدير بالعربية أن تتبناها. وتصبح الحاجة إلى تبني الآداب الغربية أكثر وضوحاً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار عزلة الثقافة آنذاك وانقطاعها عن الموروث القديم من جهة، وعن الآداب الحديثة من جهة أخرى، وقد وصف بدر (91:1976) هذه المفارقة بقوله: «الطابع الثقافي لهذا العصر يتمثل في انقطاع الصلة بين ثقافة العصر وبين التراث الأصلي للثقافة العربية الكلاسية في شتى مجالاتها الفكرية والأدبية من ناحية، وانقطاع الصلة بينها وبين جماهير الشعب من ناحية أخرى». وهذا يعني أن التواصل بين الكاتب والقارئ كان شبه مفقود لعدم الانسجام بين المنتج (الكاتب) والمستقبل (القارئ). وقد وجد هذا الفريق من القراء في الأدب المترجم وخاصة عن الفرنسية والذي تم انتشاره بشكل واسع، المخرج من هذه

الأزمة الثقافية، خاصة وأن القراء أقبلوا على قراءة هذا الأدب بنهم، مما شجع المجلات والمؤسسات والأدباء إلى تبنيه والتوجه نحو الآداب الغربية ينهلون منها ويحاكون كل ما تقع عليه أعينهم مما قاد إلى تبعية مازلنا نشعر بها حتى اليوم وتتمثل في التأثر بالمذاهب النقدية والأساليب الفنية. ولهذا فإن دراسة المحاولات الروائية الأولى وخاصة في مجال الرواية الرائجة، لا تكتمل إلا بدراسة تأثير الفن القصصي القديم وتأثير الرواية المترجمة في آن واحد، والذي سيقودنا إلى الكشف عن أسباب رفض الرواية الرائجة، وعدم الاهتمام بدراستها وكأنها لا وجود لها في الأدب العربي الحديث.

المهاجرون الشوام، الترجمة والصحف:

أما عن تأثير الروايات المترجمة، فإن الكثير من المجلات والصحف التي صدرت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كانت تعرض على صفحاتها عدداً من الروايات المترجمة[1] ذات الأهداف المختلفة والمتنوعة. فبعض المترجمين كان همهم الأكبر سرد الأحداث الغربية والمشوقة ضمن عمل قصصي ما يتم نشره كسلسلة على صفحات المجلة أو الجريدة، مما كان له أثره في جذب القارئ وبالتالي ضمان عدد أكبر من المبيعات للصحيفة أو المجلة. بينما كان من هم البعض الآخر مجرد تلخيص العمل الروائي الغربي، أو عرضه مع كثير من التحريف والتصرف بمجريات الأحداث وأسماء الشخصيات.

وقد ترجم عدد كبير من الروايات التي نالت اهتمام المترجمين. ويمكننا أن نقسمها إلى الأنواع التالية: الأول: الذي يركز على القصة الغرامية والعاطفية، ومن أمثلته: رواية «**بول وفرجيني**» **لبرناردان دي سان بيير**، التي ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان «**الأماني والمنة في**

حديث قبول وورد جنة». أما الثاني فهو القصص الذي يحفل بالمغامرات وخاصة البوليسية، مثل التي اشتهر في ترجمتها **موريس لبلان** وسماها «**روايات اللص الشريف**» التي كانت ترجمة لأعمال كل من «**آرثر كونان دويل**» صاحب روايات «**شرلوك هولمز**»، وأعمال «**بن جونسون**» وغيرهم. والثالث: القصص الذي يصور المشاكل الاجتماعية من مثل رواية «**البؤساء**» لـ «**فيجتور هوجو**» التي تم ترجمتها أكثر من مرة، ورواية «**قصة مدينتين**» لـ «**تشارلز دكنز**» التي ترجمها **محمد السباعي**. بالرغم من اختلاف الموضوعات العامة هذه الروايات كلها إلا أن مفهوم الحب والغرام المرافق لعنصر المغامرة بشكل عاملاً مشتركاً فيما بينها. وقد اتفق الباحثون على أن هذه الأعمال قد تعرضت لكثير من التغيير والتشويه وأحياناً النقص أو الإضافة ليتناسب العمل النهائي مع هدف المترجم. كما أن الكثير من المترجمين لم يذكروا أسماء الروايات التي ترجموها، واكتفوا بالإشارة إلى أنها مترجمة عن الفرنسية أو الإنجليزية. ولم يتردد المترجمون في تغيير الأسماء، وإعطاء الروايات المترجمة أسماء تتناسب مع ذوق القارئ العربي. وفي حالات كثيرة لم تذكر أي من هذه المعلومات، وادعى المؤلف كتابة هذه الرواية أو تلك.. إلخ، مما يدل على عدم احترام المترجمين هذه الأعمال أولاً، وعدم تقديرهم لجوانبها الفنية وقيمتها ثانياً، والاستهتار بمسؤليتهم كمترجمين ثالثاً[2].

ولا سبيل إلي الحديث عن الرواية المترجمة دون الوقوف عند الكتاب العرب الشوام (من لبنان وسوريا) الذين كان لهم الدور الأكبر في تأسيس المجلات التي روجت لهذه الأعمال. ونذكر من هذه المجلات: مجلة «الهلال» التي أسسها جرجي زيدان عام 1895، مجلة «الضياء» التي أسسها إبراهيم اليازجي عام 1898، «الروايات الجديدة» التي أسسها نيقولا رزق الله عام 1910 وغيرها[3]. وكان هؤلاء جميعاً ممن ساهموا في

انتشار الروايات الأجنبية المترجمة، وخاصة الروايات التي سميت بروايات التسلية والترفيه.

إن النظر إلى أعداد المجلات التي صدرت وتصنيف الروايات التي تم ترجمتها من حيث مضمونها وغايتها، يكشف لنا أن القارئ كان شديد الإقبال على قراءة الروايات العاطفية والبوليسية والمغامرات، وأن الكتاب الشوام جاؤوا ليلبوا رغبة وحاجة الأغلبية من القراء، ولأن الفن الروائي العربي المماثل للنموذج الغربي لم يكن بعد متأصلاً في الأدب العربي آنذاك فإن الترجمة كانت الطريق الوحيد أمام الكتاب في هذه المرحلة لتقديم ما هو مسلي ومثير. وهذا الإقبال الشديد على الروايات الرائجة كان له نتيجتان: الأولى دفعت بعض الكتاب الذين بدأوا بخوض التجربة الروائية إلى تضمين أعمالهم القصصية أيا كان هدفها (تعليمي، أخلاقي، اجتماعي، سياسي، تاريخي) القصة (الحكاية) الغرامية المشوقة، حتى يتمكن الكاتب من اجتذاب القراء. وكانت القصة الغرامية تصور الصراع بين الخير والشر، أو تعرض لكم هائل من الأحداث الغريبة، أو تختلق الأخطار والحيل التي تمر بها الشخصيات... إلخ. والنتيجة الثانية أن مجموعة أخرى من الكتاب المحافظين، وبحرص على أخلاق الأمة وخاصة الجيل المراهق، عارض هذا التيار (تيار الروايات الرائجة) بشدة، واعتبره مضيعة للوقت والطاقات، خاصة وأن كثيراً من المفاهيم المتصلة بتصوير الحب والعلاقات العاطفية لا تتفق مع العادات والتقاليد في المجتمعات العربية المحافظة. وكبديل لروايات التسلية دعا هؤلاء إلى تأليف أدب يعبر عن التحديات التي تواجه المجتمعات العربية من أزمات وعقبات، ويكون له بالتالي دور في تثقيف العامة وإرشادهم مما يؤدي إلى تقدم الأمة!

كان للصحافة والمجلات الأثر الأكبر في حركة الترجمة، فقد كان

المهاجرون الشوام يمتلكون هذه الصحف والمجلات، وكانت مسألة اجتذاب القراء ذات أهمية بالغة خاصة وأن كل مجلة أو جريدة يتوقف نجاحها المادي على عدد القراء، وبما أن الصراع السياسي الذي كان العامل الأول في المنافسة الصحفية آنذاك قد خفت حدته في بداية عهد الاحتلال، فقد كان من الضروري لأصحاب الجرائد والمجلات أن يجدوا وسائل جديدة تجذب القراء إلى صحفهم، وكان نشر الروايات الرائجة هو الطريق إلى تحقيق أهدافهم هذه. من هنا بدأت كل مجلة بتقديم هذا القصص على شكل سلسلة، وبما أن الفن الروائي لم يكن قد تأسس في الأدب العربي حتى ذلك الحين، فإن المؤلفين وجدوا أنفسهم مجبرين على ترجمة كل ما هو ممتع ومثير عن الآداب الغربية. ويجب أن نذكر أن المجلات المصرية التي نشأت فيما بعد اتبعت الأسلوب ذاته في استقطاب الجمهور، خاصة عندما شعر أصحابها بإقبال الجمهور على المجلات والجرائد (الشامية)، فلم تصبح المشاركة بالترجمة محصورة على المهاجرين الشوام وإنما شملت المصريين أيضاً.

وما يهمنا من هذا العرض هو أن عدداً كبيراً من الروايات قد تم ترجمتها، مما ساعد على تشكيل وعي عام بالفن الروائي، ودفع الكتّاب إلى الخوض في الكتابة الروائية على الرغم من عدم إقرار شرعية هذا النوع الأدبي خاصة من الجبهة المحافظة، وعدم اعترافها به كنوع يستحق التقدير. ويجب أن نبين أن صراع الكاتب آنذاك كان مع سلطات متعددة وعلى مستويات مختلفة: فهو أولاً أمام نوع أدبي جديد (الرواية) ليس له أسس نقدية عربية، يقابله الشعر المستند إلى قواعد ونقد متأصل في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي. ثانياً، أن المنازع الأقوى للفنون القصصية القديمة وأعني الشعر، كان له حضور قوي في تلك الفترة ويمر بمرحلة تطوير وتغيير، بينما نظر للرواية كوليد غير شرعي في الأدب العربي لأنها جاءت من الغرب. ثالثاً، أن الموضوعات التي عالجتها

الروايات الرائجة في ذلك الوقت من حب وغرام وتحرر كانت غير مقبولة في المجتمع العربي بشكل عام والمجتمع المصري بشكل خاص، بينما نجد الشعر يخوض في موضوعات تم الاعتراف بشرعيتها منذ زمن بعيد، حتى وإن كانت تلك الموضوعات هي الحب والعشق والغرام، نتيجة اختلاف الأساليب وطريقة العرض. رابعاً، أن الهدف التعليمي الذي لازم الفنون القصصية القديمة لم يتلاش وإنما تغير إلى شكل آخر تمثل بما كانت النخبة من الأدباء تسميه بالأدب القومي أو المصري أو غيره مما يبرز هموم وعقبات الشخصية المحلية، كما وضح ذلك محمود تيمور (1945 - 83-82) «تجمعت جمهرة من الأدباء والمفكرين... يقدرون القصة قدرها الفني... فكانوا يدعون إلى الجديد في مختلف مناحي الثقافة... ويبشرون بأدب مصري صميم». بينما كانت الروايات الرائجة تبتعد عن الهموم والمشاكل الوطنية والقومية، وتحاول تقديم كل ما من سبيله التفريج عن القارئ مما لم يكن موضع احترام أو تقدير. كل هذه التحديات أدت إلى التركيز على دراسة الرواية الجادة أو الواقعية أو الهادفة، وإهمال الرواية الرائجة مما لابد من النظر إليه من زاوية جديدة.

المحاولات الروائية الأولى:

بعد ما سبق عرضه نرى أنه من الضروري لهذا البحث، الوقوف على بعض المحاولات الروائية التي كانت متأثرة إما بالفن القصصي العربي القديم وخاصة المقامة، كما هو الحال في عمل **محمد المويلحي** «**حديث عيسى بن هشام**» أو متأثرة بالروايات الغربية كما هو الحال في روايات جرجي زيدان التاريخية ومنها «**الانقلاب العثماني**»، أو تلك التي تم تأليفها نتيجة التأثر بالروايات الغربية المترجمة ومنها «حسن العواقب» لزينب فواز.

1) المويلحي: حديث عيسى بن هشام:

أما عن حديث **عيسى بن هشام** فقد تم نشره على شكل سلسلة ما بين عام 1898-1902 في صحيفة «مصباح الشرق» التي كان ينشرها والد المويلحي تحت عنوان «فترة من الزمن». ومن عنوان الكتاب تظهر الصلة بين عمل المويلحي والفن القصصي العربي القديم متمثلاً في المقامة، فالمويلحي أطلق على كتابه اسم «حديث» وسمى بطل حكاياته «عيسى بن هشام» وهذا يذكرنا بفن المقامة، من حيث هي «أحاديث» تلقى على مجموعة من المستمعين. ثم إن اسم البطل هو نفسه اسم بطل مقامات بديع الزمان الهمذاني. أما عن سبب الكتابة فإن الكتاب يهدف إلى تصوير عيوب المجتمع المصري آنذاك من غش ونفاق وفساد في مختلف جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وهذا يوافق ما كان بديع الزمان الهمذاني يهدف إلى تصويره في مقاماته البغدادية والنيسابورية. وهناك هدف آخر للكتابة جدير بأن لا ننساه، وهو الهدف التعليمي. إذ أن الهمذاني والمويلحي يهدفان إلى التعليم بشكل أساسي، الأول يتوخى تعليم اللغة العربية واستخدام الصور الاجتماعية كعامل مساعد، والثاني يهدف إلى التعليم الاجتماعي بالكشف عن العيوب والفساد المنتشر في المجتمع المصري، بالإضافة إلى تعليم اللغة العربية. وأهداف المويلحي من كتابه، لخصها في المقدمة (22:1984) حيث قال:

> «وبعد فهذا الحديث – حديث عيسى بن هشام – وإن كان في نفسه موضوعاً على نسق التخيل والتصوير فهو حقيقة مترجمة في ثوب خيال، لا لأنه خيال مسبوك في قالب حقيقة، حاولنا لأن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائض التي يتعين اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها».

إن هذه الوقفة السريعة تبين الصلة القوية بين هذا العمل والمقامة، والتي تسيطر علينا منذ قراءة العنوان «حديث عيسى بن هشام» وتستمر معنا ونحن نقرأ صفحات الكتاب كله، فمن صورة هذا الباشا الذي بعث من قبره، ليجد كل شيء قد تغير، إلى صور الزيف الاجتماعي، إلى ظهور واختفاء عدد من الشخصيات حسب الحاجة وأحياناً من غير مبرر، إلى المحاورات الثقافية الطويلة التي يتلوها المويلحي على أسماعنا، إلى الاستطراد في وصف مناظر الطبيعة وخاصة في بداية الفصول، إلى الاهتمام الكبير بالمحسنات البديعية وخاصة السجع، كل هذا وغيره من جوانب التشابه التي لا يتسع المقام لعرضها، إنما هو دليل واضح على أن الفن القصصي العربي القديم المتمثل بالمقامة، قد أثر في المحاولات الروائية الأولى. كما أنه يجب علينا أن نتذكر أن الجانب التعليمي الذي كان أساس المقامة وحديث عيسى بن هشام وإن اختلف في صورته، سوف يكون من أكبر عوامل رفض رواية التسلية والترفيه واعتبارها مما لا يستحق القراءة والاهتمام، نظراً لعدم توفرها على هذا الشرط أو الهدف الذي أصبح مقياساً للأدب فيما بعد.

2) جرجي زيدان: الانقلاب العثماني:

وننتقل إلى النموذج الثاني من الأعمال التي حاول مؤلفوها وبتأثير الروايات الغربية، أن ينجوا من سيطرة الجانب التعليمي الكاملة، وذلك بأن قدموا أعمالاً تحتوي على الجانبين: الترفيهي المسلي والتعليمي الهادف ضمن عمل واحد. ولعل خير ممثلي هذا التيار هو جرجي زيدان. وسنحاول استبيان هذه المحاولة من خلال روايته «**الانقلاب العثماني**». ويجب أن نتذكر الاختلاف في التوجه ما بين الكتاب المصريين وبين الكتاب الشوام آنذاك، والذي أدى بالتالي إلى اختلاف في التوجه نحو الآداب الغربية. فبينما نجد أن اهتمام معظم الكتاب المصريين يتجه نحو

الفنون القصصية العربية القديمة، ومحاولة إحياء التراث العربي القديم، وإعراضهم عن تمثل الآداب الغربية بسبب الظروف السياسية لبواعث وطنية وقومية، نجد أن الكتاب الشوام ولوا بوجوههم نحو آداب الغرب، ربما لبواعث اقتصادية تجارية وسياسية، حيث كانوا يمتلكون الصحف والمجلات الأدبية في ذلك الوقت وكان تقديم كل ما هو جديد ومرغوب وممتع لقرائهم يعود عليهم بالربح المادي، أضف إلى ذلك أن الحروب التي مر بها لبنان قد أثرت في توجهات الشام. وكما يقول بدر (124-1979) فقد «أدت إلى توليد عاطفة الكراهية في نفوسهم نحو الخلافة التركية، وامتدت بعض مظاهر هذه الكرهية لتنسحب على الثقافة الإسلامية نفسها، كما تولد في نفوسهم نوع من التعاطف نحو الغرب المسيحي وخاصة فرنسا التي تظاهرت بحمايتهم». وكان بالتالي تأثرهم بالآداب العربية القديمة محدوداً، أما التأثر بالآداب الغربية فكان الأقوى والأكثر حضوراً.

كان جرجي زيدان واحداً من الأدباء الذين حاولوا تقليد الأدب الغربي في حقل الرواية، وكان له اهتمام متميز بالرواية التاريخية التي كتبها كل من «والتر سكوت» و«الكسندر دوماس»، وهما من أشهر كتاب الرواية التاريخية في ذلك الوقت. كما أن زيدان كان يمتلك مجلة «الهلال» وبالتالي فإن استقطاب القراء من الأمور ذات الأهمية البالغة لنجاح مجلته. وبما إن أكثر القراء كانوا يقبلون على الروايات الرائجة فإن زيدان حاول الجمع بين كل من هذه المؤثرات ضمن محاولة جديدة، جمع فيها التسلية والتاريخ ضمن فن الرواية، فألف لنا الرواية التاريخية الهادفة والمسلية. وفي تلك الحقبة كان التيار الذي يدعو إلى استلهام التراث العربي قوياً في مصر، فلجأ زيدان إلى استخدم التاريخ العربي كمحور لرواياته كي يتفق توجهه مع دعاة هذا التيار، وفي الوقت ذاته يستطيع أن يحقق أهدافه وطموحاته الشخصية السابقة. وسوف نحاول

عرض هذه المحاولة من خلال رواية زيدان «الانقلاب العثماني» التي نشرها سنة 1911، يقول زيدان في مقدمة روايته:

«وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه. وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض الإفرنج ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة. فجره ذلك التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وإنما العمدة في رواياتنا على التاريخ وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين فنبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج في خلالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استلهام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة - بل هو يزيدها بياناً ووضوحاً بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق».

من خلال هذه المقدمة نجد زيدان في موقف المدافع عن محاولته الرواية، فهو يحاول إقناع القارئ بأن كل ما ورد في روايته من حوادث تاريخية، إنما هي حوادث واقعية وصحيحة ومستمدة من وقائع التاريخ، بحيث لا يجور الفن الروائي عنده على مجريات الأحداث. ولذلك فإنه يوضح الفرق بين منهجه ومنهج الكتاب الغربيين الذين لم يحرصوا على الوفاء للتاريخ، وإنما وظفوا التاريخ لخدمة أغراضهم الفنية، أما عن استخدام القصة الغرامية في رواياته فإنه يبررها بتأثيرها في جذب القراء

للتعرف على أحداث التاريخ العربي الإسلامي، وأن ليس لهذه القصة الغرامية أي أثر في تغيير الأحداث أو تغيير صورة الأبطال بالرغم من تأكيده على التوسع في الوصف كمتطلب فني من متطلبات الرواية. إن ما يلفت النظر هو أن زيدان بالرغم من تأكيده علي الأمانة في نقل التاريخ إلا أنه أثار جدلاً واسعاً عند القراء في ذلك الوقت، وعند النقاد المحدثين، حيث أن القارئ أصبح غير قادر علي التمييز بين ما هو حقيقي وتاريخي وبين ما هو خيالي ومفتعل من صنع خيال المؤلف. وكما ذكر الهواري (1983 :41-42) فإن هذا قد دفع بعضهم للتساؤل عبر مجلة «مسامرات الشعب» عن مصداقية محاولة زيدان أولاً، وما قد تلحقه من ضرر ببعض الشخصيات التاريخية ثانياً.

ما يهمنا هنا هو أن زيدان كان يحاول أن يدخل نوعاً روائياً جديداً (الرواية التاريخية) إلى الأدب العربي، وبدلاً من اللجوء إلى الترجمة لتعريف القراء بهذا الفن الجديد كما فعل الكثيرون فإنه اختار التأليف بنفسه. ووظف اهتمامه وإعجابه الشخصي بالروايات التاريخية الغربية في خدمة الفن الروائي العربي. وكما يتضح من مقدمة كتابه فإنه كان مؤمناً بالهدف التعليمي للأدب، ولذلك عزم على تثقيف القارىء واطلاعه على التاريخ العربي الإسلامي من خلال الروايات التي كتبها. وبالرغم من كل هذا فقد كان زيدان غير قادر على إغفال أهمية التسلية والترفيه التي كان القارئ يبحث عنها، فجعلها جزءاً لا تخلو منه رواياته. وهذا مؤشر على المعركة التي كانت تخوضها رواية التسلية والترفيه آنذاك مع الأدباء والنقاد. ولعلنا نستطيع القول بأنها مازالت قائمة حتى اليوم، حيث إن النقاد والكتاب يصرُّون على الوظيفة الأخلاقية والتعليمية للأدب، مما أثر وبشكل مباشر على قلة الإنتاج في مجال الرواية الرائجة والاعتماد علي الأدب المترجم كبديل.

وإذا ما ركزنا على الجانب الخاص بالقصة الغرامية أو قصة الحب في روايات زيدان، على اعتبارها مماثلة للرواية الرائجة من حيث الموضوع، نجد أن الحدث الروائي يقوم على علاقة بين بطل خير بصورة مطلقة يحب بطلة خيرة، وتقوم العقبات والدسائس والمؤامرات للإيقاع بهذه العلاقة. وهذا النوع من القصص هو ما يسميه النقاد بقصة «الحدث»، حيث إن اهتمام المؤلف يتجه إلى كل ما هو غريب ومدهش وبطولي مما يثير فضول القارئ ويدفعه إلى المتابعة في عملية القراءة. من هنا يتركز اهتمام الكاتب على الحدث باعتباره الأساس الأكثر فاعلية في تطور العمل الروائي. أما الشخصيات فإنها مسيَّرة لخدمة الحدث، لذلك لا نجد تطوراً أو تغيراً على موقف الشخصيات ولا نشعر بخصوصية هؤلاء الأبطال. ونتيجة هذا الاهتمام تصبح المصادفة ضرورة لا يستطيع الكاتب الابتعاد عنها. لذلك نجد أن زيدان في روايته «الانقلاب العثماني» قدم لنا شخصية الحبيبة سيرين التي تتعرف اسم حبيبها رامز عن طريق المصادفة، وقدم لنا الأعداء الممثلين بوالد الفتاة وصادق صاحب النفوذ والسلطة الأناني، الذي ينافس رامز على حب سيرين، ويهددها بالقبض عليها إن هي لم تتزوجه. وبعد سلسلة من الأحداث يتم إلقاء القبض على الحبيب رامز بحيلة ودسيسة من صادق، مما يدفع بسيرين إلى الهرب ومحاولة الوصول إلى السلطان عبدالحميد، لتكشف له عما يجري في البلاد. وبعد سلسلة ثانية من المغامرات العجيبة والمفتعلة تصل إلى السلطان، الذي يحاول بدوره استغلال سيرين لقتل إحدى الجواري، واستخدام رامز للإيقاع بجماعة الاتحاد والترقي. ومن خلال سلسلة أخرى من الأحداث الغريبة والعجيبة المبنية على المصادفات السعيدة تفلح سيرين والجارية في الهرب من السلطان، وينجح رامز في قتل صادق وإعلان الدستور، وتنتهي القصة بفوز الحبيب والحبيبة على الأعداء والختام بالنهاية السعيدة.

إذا ما توقفنا عند نوعية الشخصيات الخيرة والشريرة التي اختارها زيدان، وسلسلة الأحداث الغريبة والعجيبة التي كانت تحرك قصصه بما فيها من تشويق وإثارة للقارئ فإننا نصل إلى أسباب نجاح رواياته في ذلك الوقت. فزيدان كان يهدف إلى كتابة روايات رائجة، ولكنه استخدم التاريخ كمظلة يحتمي بها من النقد للأسباب التي ورد ذكرها سابقاً. وهذا يثير تساؤلات عدة حول صحة نوايا زيدان، فلو أراد حقاً تعليم أبناء الأمة بماضيهم وتعليمهم التاريخ بطريقة مشوقة، فلماذا أضاف على التاريخ ما هو ليس منه ! في حين أن القراء المهتمين بالاطلاع على التاريخ وأحداثه كان بمقدورهم الرجوع إلى المصادر التاريخية المتوفرة بدلاً من الاعتماد على الروايات والقصص التي تخلط بين ما هو تاريخي وبين ما هو خيالي، مما يعلمهم التاريخ الزائف المحرف. ولابد من الإشارة إلى أن زيدان إن كان هدفه تعليم القراء التاريخ العربي الإسلامي لحاول عند اختياره للمراحل التاريخية أن يصور فترات تمثل المراحل المختلفة لهذا التاريخ بما فيه من مراحل الاستقرار والاضطراب، التقدم والتراجع، والقوة والضعف بدلاً من التركيز على فترات الشغب والصراع السياسي. مما يؤكد أن هدفه وإن ظهر في شكله تعليمياً، إلا أنه في الحقيقة ليس إلا رواية نسجت بذكاء، لجذب القراء أولاً، وللمشاركة في ترسيخ الرواية كفن أدبي في الأدب العربي ثانياً، ودون وعي للفارق الكبير بين الروايات الرائجة والروايات الجادة ثالثاً، وهذا كله دليل على عدم قدرة زيدان وغيره من الكتاب في ذلك الوقت على الإفلات من تأثير الروايات الرائجة، والذي اضطرهم إلى استخدام أكثر من وسيلة لتقديم هذا النوع الروائي بشكل أو قالب يوحي بإخلاص واهتمام الكاتب بمصلحة الأمة وتعليم الأمة لكي يتم إقناع المؤسسات الرسمية القائمة على شؤون الأدب بقيمة الفن الروائي ومن ثم قبوله والاعتراف به. وعليه فإن روايات زيدان التاريخية ليست إلا وجهاً

آخر للرواية الرائجة التي فرضت نفسها على أدب تلك المرحلة لحسن استقبال الجمهور لها.

3) زينب فواز: حسن العواقب[4]

أما النوع الثالث من الروايات الرائجة، فكان قد تأثر بشكل كبير بما تم ترجمته عن الآداب الغربية، وخاصة الروايات الإنجليزية والفرنسية، والتي دفعت بالكتاب إلى تقليد ما هو واسع الانتشار ولكن بإدخال بعض التعديل. وعن حديثنا عن هذه الرواية (حسن العواقب) فإن البيئة العربية الإسلامية المحافظة التي تعيش فيها زينب فواز، والظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية آنذاك تؤثر في العمل الأدبي وتدفع الكاتب إلى اتباع نسق ما ليتلاءم العمل المنتج مع بيئته المحلية. فالظروف المحلية كانت تتسم بعدم الاستقرار الذي لا يسمح للكاتب بأن يعبر من خلال الأدب عن العواطف الذاتية وعلاقة الحب بشكل منفصل عن تلك الظروف المحيطة. لهذا فإن زينب فواز كغيرها اضطرت عند كتابة الرواية الرائجة إلى دمجها مع موضوعات أخرى تتعلق بالسياسة وبالاقتصاد وبالوضع الاجتماعي... إلخ. كما أن الأديب الذي كان يتأثر بالإنتاج الروائي الغربي المتمثل بالرواية الرائجة، لم يكن بقادر بعد - وربما حتى اليوم - على إغفال الدور التعليمي والتوجيهي والأخلاقي للرواية بشكل خاص والأدب بشكل عام. كل هذا أدى إلى ظهور روايات حاولت الجمع بين كل هذه العناصر ضمن عمل أدبي واحد، وكانت النتيجة تأزم وكثرة وتعقيد الأحداث، وتعدد الشخصيات، ومحاولة استلهام الموروث الشعبي والمفاهيم الغربية في وقت واحد، مما أضر بالعمل الروائي بدلاً من إفادته كما هو الحال في رواية زينب فواز «حسن العواقب». حاولت الكاتبة في هذه الرواية الجمع بين كل تلك العناصر من تسلية وفائدة وموروث شعبي عربي ومفاهيم غربية واهتمام بالشخصيات والحدث وتصوير القضايا الاجتماعية

الهادفة... إلخ، فكانت النتيجة أن عاب عليها النقاد ومنهم بدر (153:1976) كثرة الأحداث وتعدد الشخصيات وتصوير حياة عدة أجيال في بضع صفحات ! وهذه الرواية هي خير مثال على الضياع، وعدم الاستقرار الذي مر بهما الأدب العربي خاصة الرواية في ذلك الوقت.

تصور زينب فواز علاقة الحب والغرام بين بطلين، هما فارعة وشكيب في هذه الرواية، وكلاهما يتمتع بالخصال الحميدة، والأخلاق الكريمة. وفي المقابل هناك شخصية ابن العم تامر الذي يحاول الإيقاع بهذا الحب والوصول إلى فارعة، وكما هي العادة في قصص المغامرات. والتآمر يكون باستخدام وسائل متعددة للقضاء على الحبيبين، لذلك فإن تامر يحاول خطف فارعة عدة مرات، وبالرغم من خطفها في النهاية إلا أنها تبقى مخلصة لحبيبها، الذي يصاب ويجرح نتيجة المؤامرات التي يدبرها تامر. وبالرغم من كل العقبات يلتقي الحبيبان في النهاية، وتفشل محاولات تامر بالتفريق بينهما.

وهذه هي الجوانب المكررة في القصص والروايات المترجمة حيث نجد قصة الحب، والمؤامرات والأحداث المثيرة والنهاية السعيدة، أما الجديد في رواية فواز فيتمثل بمحاولة الكاتبة التعبير عن الوضع السياسي الذي تربطه بشكل وثيق مع الشخصيات. فشخصية شكيب تمثل الرجل الوفي والمخلص لبلده مما يجعله أيضاً وفياً ومخلصاً لحبيبته، أما تامر فإنه يريد الوصول إلي العرش ويتآمر للحصول على هدفه السياسي وكذلك يتآمر للوصول إلى فارعة. كما أن المضمون الروائي يؤكد الاعتقاد السائد والمتوارث والمترجم بفوز الخير على الشر في النهاية، مما يحمل مضوناً اجتماعياً لا يمكن تجاوزه. وكل هذه الأفكار السابقة المتعلقة برواية زينب فواز (37:1984) يمكن استنتاجها من قولها:

«أما بعد فلما كانت الروايات الأدبية، من أهم المؤلفات التي

تنجلي بمطالعتها مرآة الأفكار، وتزول بلذتها غمامة الهموم والأكدار، وتأخذ منها النفوس على قدر عقولها من الذكرى والاعتبار، وكان أجلها قدراً، وأسماها منزلة ومكاناً، ما قرب من الواقع، أو مثل حقيقة الوقائع، فقد اعتمدت نشر هذه الرواية الجميلة، ذات الفوائد الجزيلة، لقرب عهدها بزمان الوجود والإمكان،... وسميتها «بغادة الزهراء» بالنظر لحقيقتها الظاهرة، وعنونتها «بحسن العواقب» لما فيها من بدائع مجريات العجائب...».

إن هذه الكلمات لهي أكبر دليل على إدراك الكاتبة لخصائص الرواية الرائجة التي يتوقعها القارئ في ذلك الوقت بما فيها من حوادث مثيرة وابتعاد عن محاكاة الواقع وتصوير لمشاعر الحب. كما أنها لدليل على عدم التخلص من هدف التعليم المصاحب، أضف إلى ذلك إشارتها إلى مدى شيوع وانتشار الرواية بين الجمهور، الذي يتسم باختلاف قدرته على الفهم والاتعاظ، ذلك الجمهور الذي طالما وصفه النقاد إما بـ «غير المثقف» أو «أنصاف المثقفين».

لذلك فإن الكاتبة كانت على اتصال مع الجمهور القارئ، تقدم له ما يتفق ومستواه الأدبي وميوله الخاصة، مما يسمح لنا بالقول أن أسباب انتشار الروايات بين القراء لا يعود فقط إلى الموضوعات التي تتعلق بالحق والمغامرة والعجيب الغريب وإنما إلى نوعية الأدب المقدم وأسلوبه ولغته وتوافقه في ثورته ضد القديم مع التغير الذي كان يعم الوطن العربي ضد الجهل والفساد، فعبر بشكله ومضمونه الجديدين عن حاجة اجتماعية خلقتها الظروف المحيطة المتغيرة، وجاء الأدب ليكمل ذلك التغير الذي طرأ على المجتمع العربي آنذاك. وكما يقول تروتسكي Trotsky في الأدب والثورة: «إن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت

ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسي جماعي له جذوره الاجتماعية» فالأدب لم يكن موجه إلى طبقة دون طبقة وإنما كان موجه للجميع ليمثل الجميع، لذلك كان يتسم بالبساطة والوضوح. هذه الخصائص التي افتقدها الأدب العربي الحديث، والتي أدت إلى ابتعاد القارئ عن القراءة ومواكبة تطورات الأدب بسبب كثرة الغموض والتعقيد التي أصبحت من خصائص الأدب الجيد عند النقاد في أيامنا هذه حتى أصبح الأدب «فن النخبة» أو أدب الخاصة.

الرواية الرائجة تحليل ونقد:

نشير بداية إلى أن الأبحاث التي تناولت الرواية الرائجة في الأدب العربي لم تكن تقصد دراسة هذا الفن كنوع متميز له خصائصه الفنية، وإنما تعرضت له باعتباره بداية دخول الفن الروائي (الرواية) إلى الأدب العربي، ولذلك اقتصرت الدراسات الخاصة بالرواية الرائجة على المراحل الأولى، وأهملت المحاولات التالية نتيجة الاهتمام بالأنواع الروائية الجادة، مما نتج عنه غياب الفهم والنقد والتأصيل لهذا النوع، وسوف نحاول في هذا البحث أن نتم ما بديء به عن غير قصد. كما أنه من الضروري أن نتذكر أن مؤثرات غربية جديدة دخلت على الرواية العربية، تمثلت في المذاهب المختلفة من رومانسية وواقعية ووجودية وسريالية... إلخ، مما كان له أثر بالغ على مسار الرواية العربية فيما بعد وخاصة على الرواية الرائجة، التي تم الاعتراف بعدم شرعيتها. وبالتالي قلة البحث فيها والتحيز ضد كاتبيها. وسوف نتوقف في هذا البحث عند المحاولات المستمرة لكتابة الرواية الرائجة، واستكشاف أسباب رفضها من قبل النقاد كعمل روائي. ثم سيأتي البحث إلى تعريف الرواية الرائجة وخصائصها وأنواعها المختلفة التي لم تحظ بأي قدر من الاهتمام في الدراسات النقدية

الحديثة في الوطن العربي. أما عن المحاولات التي تابعت الكتابة في هذا النوع من الروايات بالرغم من المعارضة الشديدة، وبالرغم من طغيان الرواية الجادة على ساحتي الأدب والنقد حتى هذا اليوم، باعتبارها النوع الأفضل والأحق بالدراسة، فنذكر الروائي الأكثر شهرة في العالم العربي كافة إحسان عبدالقدوس. الذي لم ينل حقه من الدراسة والبحث إلا إذا كان المراد والغاية هما مهاجمة أدبه، والطعن في قدرته الفنية بالإعتماد الأول والأخير على المضمون الذي لم يفهم حق فهمه، وحاول بعض النقاد الذين أشاروا إلى أعماله بشكل عارض أن يعللوا سر نجاح هذا الكاتب وأسباب الإقبال الجماهيري على رواياته بقولهم إن رواياته تناسب الجمهور الأقل ثقافة. وللإجابة عن هذا السؤال فلابد من دراسة رواية من روايات قدوس، كي نستطيع من خلالها تقديم وجهة نظر مختلفة، ومنهج دراسة نستطيع اتباعه لدراسة ما يشبه هذا العمل نظراً لانتمائها جميعاً إلى نوع روائي آخر يختلف عن الرواية الجادة بأنواعها.

إن رواية عبدالقدوس تنتمي إلى ما هو معروف في الغرب بالروايات الرائجة Popular Fictio، وهذه الروايات تتنوع لتضم (الرواية العاطفية Romance Novels، ورواية المغامرة Action Packed Novels، والرواية البوليسية Detective Stories، ورواية الخيال العلمي Science Fiction Novels). وهذا يدفعنا إلى القول إن كتاب الرواية في المرحلة الأولى قصر إدراكهم فيها على تمييز نوع واحد وهو العاطفي، أما الأنواع الأخرى والتي تضم (الرواية التاريخية والرواية السياسية والرواية الاجتماعية) فلم تكن متبلورة بعد. كما أن التركيز والهدف كانا تأصيل الرواية كفن أدبي في الأدب العربي مما أدى إلى الخلط بين الأنواع لأن الهدف هو خلق رواية عربية بغض النظر عن النوع. ولأن عبدالقدوس جاء في مرحلة تالية تأصل فيها الفن الروائي وقطع النقد الأدبي فيها شوطاً بعيداً وبرز لنا عدد من الروائيين الذين أتقنوا كتابة الرواية في أنواعها المختلفة، وتمكنوا من رسم

طريق خاص بكل واحد منهم، وأصبح الفن الروائي شكلاً ومضموناً جزءاً من الأدب العربي فلابد من الوقوف عند رواياته لأنها - وبعد الدراسة والبحث - أثبتت وعي الكاتب لهذا النوع ومقوماته وخصائصه وموضوعاته وأسلوب كتابته، والتي لابد من توضيحها لما لها من أهمية عند إعادة النظر إلى الكثير من الروايات بمعايير جديدة تقيم العمل الروائي تبعاً لنوعه الخاص. ولعل الدراسات التي أخذت تولي الأنواع الأدبية اهتماماً أكبر مؤخراً تساعد الباحث والناقد في المستقبل على تكوين آراء نقدية جديدة هدفها تحليل كل نوع وفقاً لمعاييره الخاصة بدلاً من الالتزام بمعيار واحد يحكم الرواية وإن تعددت أنواعها.

أسباب العزوف عن دراسة الأدب الرائج:

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ما الذي دفع بالنقاد إلى العزوف عن دراسة الأدب الرائج؟

حتى نتمكن من الإجابة على هذا السؤال فإنه لابد من الوقوف عند تعريف الأدب أولاً ثم الكيفية التي تم على أساسها تقسيم الأدب إلى نوعين: أدب جاد Serious وأدب رائج Popular مما أدى إلى تحديد النوع الأول ودراسته بعمق، بينما ترك الثاني دون تعريف ودراسة! وهذا أدى إلى وجود قواعد نقدية واحدة تقيد تقييم العمل الأدبي. وإن لم يعاد النظر إلى تلك القواعد فإن دراسة الأدب الرائج تبقى قاصرة عن كشف قيمة هذا الأدب. وكما يقول أشلي (4:1997) «إنها لحقيقة مسلم بها أن طريقة دراسة الأدب التقليدية تقدم القليل من الآراء المفيدة عند قراءة نصوص غير تقليدية» ولابد من أن نعود بذاكرتنا إلى الوراء قليلاً لنتذكر أن هذا الموروث النقدي كان نتيجة مرحلة مضت وتركت وراءها أفكارها التي تدعو إلى حماية القارئ وكأنه غير قادر على التمييز بين ما «ينفعه

ويضره». فالمنفعة والتعليم مازالا حتى اليوم في ذهن الناقد عند حكمه على عمل أو آخر. والخوف من قراءة بعض الأعمال التي قد تتطرق إلى ما هو غير مألوف من موضوعات عاطفية مايزال شاغل الناقد الذي يحكم من منطلق الأبوة بدلاً من منطلق الناقد الواعي. ومثل هذه الحماية يتم رفعها عن أعمال بعض الأدباء لما لهم من مكانة خاصة بحيث يسمح لرواياتهم التي تتعرض للموضوعات (الممنوعة) ذاتها أن تعد من مجموع الأدب الراقي الجدير بالقراءة! ولعل رواية زينب لهيكل هي أفضل شاهد على كيفية دفع عمل ما إلى مكان مرموق بالرغم من (خطر) مضمونه في نظر الناقد.

من هنا فإنه يمكن حصر الأسباب التي أدت إلى عدم الاكتراث بالأدب الرائج ومنه الرواية العاطفية إلى سبب واحد تتفرع منه قضايا متعددة، ألا وهو الثقافة العربية، والمقصود بالثقافة هنا ما أشار إليه بيقبسي Bygibsy (23:1975) في التعريف التالي: «الثقافة تتكون من معنى عام وآخر خاص. أما العام فيتضمن توجه وقيم المجتمع كما هو معبر عنها من خلال الاستخدام اللغوي والخرافة والمناقب وأسلوب الحياة، بالإضافة إلى المؤسسات (السياسية والدينية والتعليمية). أما المعنى الخاص... فإنه تدريب وتطوير وتهذيب العقل والذوق والتصرفات». وهذا معناه أن المجتمع يخلق شفرة (مجموعة قوانين) لا يجوز لأبناء المجتمع بأن يتجاوزوها. وهذه الشفرة هي السبب في موقف النقاد من الأدب الرائج. فالمجتمع العربي مازال مجتمعاً أبوياً يسيطر فيه الرجل على ثقافته وسياسته وأنظمته الاجتماعية، أما المرأة فبالرغم من كل المحاولات لتحريرها وإصلاح أوضاعها وبالرغم من نيلها بعض حقوقها، إلا أن النظر إليها كأم وزوجة وربة بيت مازالت هي السائدة. والرواية العاطفية موجهة للمرأة بشكل خاص، فإذا كان القارئ (المرأة في هذه الحالة) ليس له أهمية فكيف يكون للأدب الموجه لها أية أهمية !! وتتفرع عن هذه

الخاصية قضية أخرى وهي أن الرواية العاطفية تناقش موضوعات تخص... والحرية وعلاقة المرأة بالرجل، ومثل هذه الموضوعات لم تكن ذات قيمة من وجهة نظر مؤسسة النقد الذكورية، فالموضوعات التي تؤكد عذوبة المشاعر ورقتها والعواطف الجياشة لم تكن تتناسب مع الخشونة الذكورية، لذا لم يولها أحد أي اهتمام، وصدر الحكم عليها بالرفض دون نقاش. ولم يدرك النقاد أن أسباب الرفض هي ذاتها أسباب اختلاف هذا النوع، فالرواية العاطفية تقصد تصوير المشاعر والكشف عن علاقة المرأة بالرجل والحرية بما فيها... إلخ.

أما السياسية والدور الذي تلعبه في العالم العربي فإن الموضوعات التي تتعلق بالنضال ضد الاحتلال ومقاومة الظلم والبحث عن العدالة والقومية والعروبة وحرب الأيام الستة وفلسطين... إلخ، تعد من الموضوعات ذات الشأن والأهمية، التي يجب على الروائيين والقراء الركض وراءها وما تجاوز هذه لا يستحق القراءة أو النقد ويعد مضيعة للوقت والجهد. ومن هنا وجدنا أن الرواية السياسية والتاريخية والواقعية كانت ذات الأولوية في الدراسة والبحث لأنها وافقت القواعد المقررة مسبقاً، بينما صنفت الروايات العاطفية وروايات الخيال العلمي وروايات المغامرة... إلخ كروايات تسلية ليس لها أهمية ولا فائدة ولم يحاول أحد دراستها إلا للطعن فيها أو في كاتبها.

ونأتي إلى قضية أخرى شديدة الصلة بالرواية العاطفية وهي الحرية بمفهومها العام لنجد أن الحرية في الكتابة والتعبير في الوطن العربي مقيدة لأسباب دينية أو سياسية أو مذهبية أو اجتماعية. فالكاتب ليس حراً في اختيار موضوعات الكتابة، لأن حريته تقود إلى تشويه شخصية الكاتب أو تشويه أدبه برفضه وربما محاكمة الأديب أمام القضاء بسبب كلمة أو عبارة نطق بها قلمه. وأحياناً تتحد السلطة الدينية مع السلطة

السياسية في رفض بعض الموضوعات التي تمس (بالأخلاق)، خاصة ما يتعلق بتصوير حرية المرأة. فإن كان هذا هو حال البيئة المحيطة فكيف لنا أن نتصور تنوعاً أو تطوراً في أدبنا يناسب درجات القراء المتفاوتة من الثقافة واختلاف ميولهم!! إن الأدب الرائج لا يمكنه أن يتطور في ظل هذه المعيقات، لذلك نجد أن إحسان عبدالقدوس حين كتب روايته، اضطر إلى تجاوز بعض خصائصها ليتناسب ذلك مع السلطات المحيطة. وبالرغم من محاولاته بأن يأخذ كل هذه الظروف بعين الاعتبار إلا أنه قد اتهم مرات عدة ليس في أدبه فقط وإنما في أخلاقه وثقافته أيضاً.

وهناك مؤسسة ثالثة لابد من الوقوف عندها ألا وهي الجامعات ومؤسسات البحث الأدبي التي كان لها تأثير سلبي على تطور الأنواع الأدبية وخاصة الرواية العاطفية. فأقسام الأدب في الجامعات تعمل على حماية الأدب الكلاسيكي وحماية الأدب المقنن Canonized، وتحارب الأنواع الجديدة الثائرة على تلك القواعد والتي تشكل خطراً على النظام القائم أينما كان. إن نظرة واحدة على الأبحاث المنشورة والدراسات الجارية برعاية الجامعات ومراكز البحث تؤكد ذلك، وتكشف عن الصمت التام عن الأدب الرائج، ويكفي أن نقول إن رسائل الدكتوراه التي ناقشت هذا الموضوع لا يتجاوز عددا أصابع اليد مما يعطينا مؤشراً حقيقياً عن موقف البحث الأكاديمي من هذا الموضوع.

وتبرز اللغة العربية كنقطة خلاف أيضاً. فإن الأدب الرائج يتطلب أساليب تعبير وكتابة شفافة وجديدة تكاد تكون قريبة من لغة حركة المهجر التي ماتزال تواجه معارك مع النقاد. والتي اضطرت جبران خليل جبران إلى قوله المشهور «لكم لغتكم ولي لغتي». فالأدب الرائج له لغته الخاصة به من حيث المفردات والتشبيهات والنحو وتركيب الفقرات، مما يتعارض مع مطالب النقاد بمستوى لغوي رفيع فيه شيء من الفصاحة والبلاغة.

أضف إلى أن مشكلة العامية والفصحى ماتزال قائمة حتى اليوم وما بين مدافع عن اللغة الفصحى باعتبارها أساس من أسس الوحدة العربية، إلى معارض على أساس الخصوصية المحلية، تبقى اللغة المستخدمة أداة بيد الكاتب وظيفتها التواصل، والتعبير عن الشخصيات، واختفاء لهجات التخاطب واستخدام لغة واحدة في الأعمال الروائية تنقص من قيمة العمل الفني أياً كان نوعه. ولعل أكثر الحلول قبولاً في الوقت الحاضر هو استخدام الفصحى في السرد واستخدام العامية في الحوار. وتبرز مشكلة الأدب الرائج هنا من حيث التراكيب والأسلوب واللغة التي لا تتفق مع مطالب النقاد. وبالرغم من أن هذه اللغة والأساليب قد تكون وسيلة لتطوير القوالب الجاهزة التي قيدت بها اللغة، إلا أن القلق الذي يحيط بمجتمعاتنا يدعونا للتصدي لكل ما هو مختلف إلى أن يحين وقت لا نستطيع فيه الرفض فنقبل بالتغيير رغماً عنا. ولعل حركة الشعر الحديث والرفض الذي تلقاه هذا النوع في بداية تكونه ثم قبوله التدريجي وأخيراً الاعتراف به لخير مثال على ذلك.

إذاً الأدب الذي يتخيره النقاد هو أدب مسؤول ينفع القارئ ويعلمه، ويلتمس شرعيته مع السلطات الدينية والسياسية والاجتماعية. ألا يتفق ذلك مع ما ذكر في جريدة المنار 1898[5] في مقالة بعنوان الأدب الصحيح: «إن الأدب هو عبارة عن الشعر والأمثال والنوادر والأفاكيه... التي تنظر إلي تهذيب النفوس وتحليتها بعد تطهيرها من أدران الرذائل». ومع هذا فإن ابن خلدون (المقدمة: 612) يقول: «هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم» فابن خلدون لم يقر بوجود موضوع جيد وآخر رديء، وإنما الفاصل بين الجودة ونقيضها هو الطريقة أو (الأسلوب). ولكل نوع أدبي أسلوبه وطريقته التي لابد من الإحاطة بها والالتزام بها ليكون العمل مكتملاً فنياً. لذلك

فإن الأدباء هم الذين يتمكنون من «كل ما في العصر من الفنون والصنائع في الجملة ليقتدروا على مخاطبة كل صنف من الناس بما يناسب ذوقه ويتصرفوا في كل موضوع بما هو أمس بحالة أهله» كما ورد في المقالة السابقة الذكر في جريدة المنار. وهذا يدل على أن لكل زمان وسائله، ولكل موضوع طريقته، ولكل صنف من الناس ذوقه، وبالتالي فلابد من قواعد نقدية تتناسب مع هذه المعطيات، تتغير بتغير الموضوعات والأسلوب والقارىء، وهذا هو ما يحتاجه نقدنا الحديث عند حكمه على الأدب الرائج.

إن الرواية الرائجة هي نوع روائي sub-Genre. ولها عدة أنواع سبق ذكرها آنفاً. ولكل نوع خصائص لابد من الإلمام بها في العمل الروائي ليتحقق هدف الكتابة والقراءة. وسنقصر حديثنا هنا على الرواية العاطفية التي تتوجه إلى مشاعر القارىء وعواطفه بالدرجة الأولى، فيؤثر ذلك في اللغة المستخدمة وفي الأسلوب وفي المواضيع المختارة. وينقل الكاتب قضيته أو فكرته إلى القارئ بجعله جزءاً من العمل. ويتحقق ذلك عن طريق التوجه غير المباشر إلى فكر القارئ بتكريس كل حواسه أثناء عملية القراءة حتى أن القارئ ينتقل من عالمه الواقعي إلى العالم الروائي. وهذا الانتقال هو الذي يقود إلى متعة القراءة التي تجعل القارئ ينتقل من عمل إلى آخر وكأنه يبحث عن تجربة يعرف لذتها ويريد ممارستها مرات ومرات، إنها متعة القراءة التي لا يشعر بها هذا القارئ حين يطلع على روايات كثيرة كتبت للنخبة ونسيت الشريحة الكبرى من محبي الأدب غير المختصين بنظريات الأدب. ولهذه فإن متعة القراءة التي تختلف من قارئ لآخر تختلف من نص لآخر، ومن نوع روائي إلى آخر. وعلينا أن لا نخلط بين متعة القراءة وفائدة المقروء. وعلى سبيل المثال فإن محب الفلسفة يجد متعته في نصوص يجدها هو ممتعة بينما يراها محب الموسيقى غير ذلك، لا لعيب في النص ولكن لاختلاف في الهوى والميول. والروايات بأنواعها

عليها أن تعبر عن ميول القراء المختلفة، مما يعني أن فكرة الأفضلية ليس لها أساس وإنما هي وسيلة دفاع بسبب الضعف الذي يمر به أدب فترة ما.

وهذا لا يتعارض مع ما يقال بأن القارئ بذل المتعة أيما كان العمل: جاد أو غير جاد، وإنما الاختلاف أن التركيز والتوجه إلى مشاعر القارئ في الأدب الرائج يعظم هذه المتعة ويجعلها هدفاً من أهداف العمل. وقد تجاوب الأدباء مع متطلبات القراء فنشأ ما يعرف اليوم بالرواية الرائجة، والتي عاب عليها النقاد ما يلي: أولاً: أنها خالية من المحتوى الاجتماعي الهادف وبالتالي فهي مضيعة لوقت القراء. إن الكتاب الذين استجابوا لرغبة القراء لم يكن لديهم مشاعر قوية للتعبير عنها ولم يكونوا على وعي بمشكلات المجتمع المحيط ومتغيرات الحاضر والمستقبل. وهذا قاد إلي إلصاق نظرة سلبية بهذه الأعمال الروائية ووصفها بالضعف الفني. ومن هنا فإن نقطتين هامتين لابد من إثارتهما، الأولى: أن هذا النوع الروائي نظر إليه من وجهة نظر نقاد لا يعترفون بشرعية الرواية الرائجة، فكانت أحكامهم شبه صادرة بحق هذا النوع مسبقاً وقبل تحليل هذه الروايات لرصد مدى نجاحها أو إخفاقها في تحقيق خصائص الرواية المقصودة. والنقطة الثانية: أن النقاد عند رفضهم للرواية الرائجة استخدموا موازين تصلح لنقد الرواية الجادة ولا تصلح لنقد الرواية الرائجة مما يعني بطلان حكمهم لعدم استخدام الموازين والقواعد المناسبة للنقد. ولعل النتيجة التي توصلوا إليها تشبه النتيجة التي يمكن أن نصل إليها إذا ما حاولنا تقييم الشعر الحر مستخدمين أسس وقواعد الشعر العمودي؛ مما يقود إلى عدم المصداقية وتحميل العمل الأدبي ما لا يحتمل.

إن أي تقييم للعمل الروائي لابد أن يرتكز على قدرة الأديب في استخدام العناصر الفنية للرواية بحذر وحذاقة. وهذا الاستخدام الفني يختلف من نوع روائي لآخر، فالذي نتوقعه في الرواية الجادة يختلف عن

ذاك في الرواية الرائجة. من هنا فإنه من الضروري أن ندرك أن الرواية الرائجة تشارك أي رواية أخرى العناصر ذاتها من أشخاص وأحداث ومكان وزمان وعقدة وحوار.. إلخ، إلا أنها ذات خصوصية في كيفية التعامل مع هذه العناصر، مثلها مثل الرواية السياسية أو التاريخية أو الاجتماعية. فكل نوع له أسلوب وطريقة خاصة. ومن هنا فإن زعم النقاد بأن الرواية الجادة هي ذات الصدارة والقيمة الرفيعة وأن الرواية الرائجة من الأدب السخيف والساقط، آن لها أن تتحطم وتزول نظراً لتقصير النقاد في فهمهم لرواية الرواج بأنواعها وليس لتقصير الكاتب في إبداعه. وهذا يفسر أسباب نجاح عبدالقدوس ورواياته بالرغم من الحملات النقدية الكثيرة ضده، لأنه كان على تواصل مع القراء، يعبر عن رغباتهم ويقدم لهم ما يتوقعونه.

إحسان عبدالقدوس في الطريق المسدود:

حتى تتبين خصائص الرواية الرائجة فسوف نستخدم رواية لرائد هذ النوع وهو «**إحسان عبدالقدوس**»، واخترت روايته «**الطريق المسدود**». وعلينا أن نتذكر أن الرواية العاطفية الرائجة والروايات المترجمة عن الأدب الإنجليزي تشترك في هذه الخصائص، التي أعدها سبب نجاح هذه الروايات وإقبال القارىء عليها. والسؤال الذي قد يطرحه البعض هو: هل تم التأثر بالروايات الإنجليزية نتيجة اطلاع عبدالقدوس على هذه الروايات في مصادرها الأصلية، أم من خلال الترجمات أم أنه اهتدى إلى ذلك النوع المتشابه بخبرته الروائية واتصاله بالجمهور الذي يعبر عنه أو أنه كان متأثراً بالروايات المترجمة والمحاولات الروائية الأولى وتمكن من تطوير حسه الروائي ليتناسب مع طبيعة الجمهور؟ ومهما كانت الإجابة فإن ما يهمنا هو خصائص هذه الروايات عند عبدالقدوس من حيث المضمون والأسلوب.

إن الإجابة عن تلك الأسئلة تكمن في معايير الرواية التي يستخدمها النقاد لقياس المستوى الفني للرواية، والتي لابد من عرضها جنباً إلى جنب مع المعايير التي يجب استخدامها عند تقييم الرواية الرائجة، لما بين الأنواع الأدبية من اختلاف في استخدام العناصر، كل حسب حاجته وكل حسب أهدافه المنشودة.

وكما قلنا سابقاً فإن الرواية الرائجة بأنواعها والرواية اجادة بأنواعها، تستخدم الشخصيات والحدث والزمان والمكان واللغة، بأسلوب فني خاص يعمل على تحقيق نتيجة مقصودة تختلف من رواية لأخرى ومن كاتب لآخر. كما أن النوع الروائي المؤلف والقارئ المستهدف يحكم على الكاتب أن يتبع نظاماً معيناً، يؤدي الفشل في اتباعه إلى اختلال العلاقة بين المؤلف والقارئ.

أما الموقف النقدي التقليدي من أسلوب الروايات الرائجة فيمكن الكشف عنه من خلال نقد بدر (1976:183) لمؤلفي الرواية العاطفية فأنهم «لم يتثقفوا ثقافة فنية روائية أصيلة، وفي أنهم نظروا إلى رواياتهم باعتبارها وسيلة لتسلية جماهير القراء، المتأثرين بالذوق الشعبي، كما تشابهوا إلى حد بعيد في بناء أحداثهم على المصادفة والقدر، وإقامة عقد رواياتهم على المغامرة الغرامية، وتدخلهم المستمر في سياق الرواية بالوعظ والإرشاد والشعر والحكم، وفي تشابه شخصياتهم وعجزهم عن تحليلها، وفي أسلوبهم التقرير ونفورهم من الحوار، وضعف لغتهم بصورة عامة واستخدامهم اللهجة العامية وخاصة في الحوار». وسيتضح عكس ذلك في نهاية هذا المقال.

الموضوع العام في الرواية:

تدور أحداث الرواية حول فتاة اسمها «فايزة» تعاني الكثير من

المشكلات بعد وفاة والدها وهي لم تتجاوز الثانية عشرة من عمرها. أمها وأختاها يبدآن بالتصرفات غير المقبولة أخلاقياً، كدعوة الرجال إلى المنزل، وتناول الشراب وعقد جلسات الغزل والإثارة... إلخ. والأم توافق على تصرفات ابنتيها هدفها من ذلك كله هو ضمان تزويج البنات من رجال أغنياء، والطريقة للوصول إلى ذلك الهدف هو الكشف والتلميح بالمغريات ولكن أن لا يتجاوز كل ذلك حدود المحافظة علي الشرف. وعذاب فايزة بعد وفاة والدها يزداد بسبب هذه التصرفات التي لم تقتنع بها، وكانت دائماً تقول إن والدها لو كان على قيد الحياة لما سمح لذلك بأن يحدث. ومن هنا فقد قررت البطلة أن تجتهد في تعليمها لأنه الطريق الوحيد للخروج من ذلك المأزق، ومع ذلك إلا أنها تكثر من قراءة الروايات العاطفية التي يكتبها البطل منير حلمي، الذي تتعرف إليه في إحدى جلسات والدتها المنزلية. كانت البطلة تعد منير حلمي مثالاً للحب العفيف السامي الذي تحلم به، بسبب رواياته التي طالما تغنى فيها بالحب الشريف العفيف والتي كانت فايزة تتابعها باستمرار، وعندما يحاول منير حلمي استغلالها، يجلب لها هذا شقاء آخر ويعصف بكل الأفكار التي آمنت بها من قبل. إلا أن ذلك لا يضعف من عزمها على الاستمرار في دراستها حتى انتهت إلى الكلية. وفي تلك المرحلة التي تحاول فيها نسيان كل الخبرات السابقة والنظر إلى الحياة بتفاؤل وأمل، تتعرف إلى أستاذ الأدب الإنجليزي، الذي يحاول من خلال منصبه أن يستميلها ويغرر بها من أجل إشباع رغباته. وعندما ترفض تغيير مبادئها، يقف الأستاذ في طريق تعليمها ويتهمها بتصرفات غير مقبولة أخلاقياً مما ينتج عنه إجراء تحقيق معها في الكلية، وتتهمها العميدة - التي طالما أعجبت بها فايزة - بأن الذنب ذنبها، وعليه تكون هي المجرمة والأستاذ بريء. ومع ذلك تستمر فايزة في طريقها دون أن تمل أو تتعب، وتحصل بعد تخرجها على عمل في إحدى القرى وفي أثناء عملها تتعرف إلى رجل يتمتع بكل خصال الشرف

والرجولة، وتقوم بينهما علاقة حب، ويطلب الشاب من فايزة الزواج منه وتوافق، إلا أن انتحار الطفل الصغير الذي أعجب بفايزة وأحبها يقود إلي اتهامها بقتله، فيتخلى الشاب الحبيب عن فايزة كباقي أفراد المجتمع لما قد يلحق بتجارته وسمعته من ضرر، وهو إذ يتخلى عنها يوضح لها أن سلطة العادات والتقاليد في مجتمعه قاسية جداً ويودعها إلي الأبد. وبعد كل هذه التجارب التي مرت بها فايزة تقرر الرجوع عن موقفها وأحلامها والالتحاق بطريق الأم والأختين، ليس للحصول على زوج وإ نما لتنتقم من جميع الرجال، وتعود لتلتقي بالرجل الأول الذي جعلها تصدق بالحب والسعادة منير حلمي، وتلتقي به لتغرر به وتعرض عليه مفاتنها مما يقودها إلى موقف تكاد تخسر فيه إنسانيتها، لولا أن شعر منير حلمي بها تتحول إلى مجرد جسد ميت المشاعر مما يحدث تغيراً في نفسه يحوله من المستغل لها إلى رجل يسد مكان أبيها، فيوجهها وينصحها بالاستمرار في طريقها لأنه الطريق الوحيد إلى راحة الضمير وإن كان مليئاً بالعثرات، وتعود فايزة إلى البحث عن الحب والسعادة المفقودة ككثير من النساء.

هذا ملخص لأحداث الرواية، وفي نظر النقاد التقليديين فإن روايات كهذه ليس لها هدف إلا عرض بعض صور الغرام والمشاهد الرخيصة. وكما يقول شكري (1971:199): «إن إحسان عبدالقدوس لا يصور الغريزة كمرض اجتماعي، وإنما من خلال نظرته للغريزة، يتبنى أسلوب السرد الإخباري، مما لا يلقي الضوء على تلك التجربة». وأنه ليس من وراء هذه الروايات إلا مضيعة الوقت وإثارة القارئ، وأن الكاتب يعتمد على سرد الأحداث للوصول إلى النهاية السعيدة، ولعله من اللافت للنظر أن الكاتب لم يلجأ إلي النهاية الرومانسية السعيدة مما يجب الوقوف عنده. وحتى نعطي لهذه الرواية - وكل الروايات العاطفية - حقها فلابد من تقييم هذه الرواية تقييماً نقدياً يأخذ بعين الاعتبار انتماء هذا العمل لنوع الرواية

العاطفية الرائجة المتعة Romance novel التي تتميز بخصائص وأفكار بعيدة عن السطحية سنكشف عنها من خلال تساؤلنا عما إذا كان عبدالقدوس يكتب روايته للمتعة المجردة، أم أن هذه الرواية تحقق المتعة من خلال المضامين والأفكار الأعمق والأكثر شمولية ؟

الإيديولوجيا وراء الرواية: Ideology

أول المحطات التي نقف عندها هي الإيديولوجيا في الروايات العاطفية الموجهة للنساء بشكل خاص، حيث أن النساء والفتيات هي الأغلبية التي تلجأ إلى قراءة الروايات العاطفية. وكما يقول تيري إيجلتون (23:1985) فإن الفن كما تراه الماركسية «جزء من البنية الفوقية للمجتمع، إنه جزء من إيديولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية المعقدة من الإدراك الجماعي، التي تبرر الموقف الذي تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها، ولذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشمله، وكما يقرر جورجي بليخانوف فإن العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذا العصر... ومعنى هذا أن الأعمال الأدبية ليست إلهاماً غامضاً، أو أعمالاً قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها، إنها أشكال للإدراك، وطرائق خاصة في رؤية العالم». ومن هنا فإن من وظيفة الرواية العاطفية الرائجة هي أن تكشف عن رؤية خاصة للعالم الذي نعيش فيه، تكشف عن عقلية المجتمع التي تنظم العلاقات بين الذكر والأنثى ضمن حدود مرسومة لا يجوز تجاوزها أو الخروج عليها. ولابد من الإشارة إلى أن قضايا حقوق المرأة والظلم الذي يلحق بها بسبب السلوك الاجتماعي المفروض عليها والذي يقوم الرجل على تنفيذه والحفاظ على استمراريته لمصلحته الذاتية، بدءاً بعلاقات الحب والزواج ومروراً بالعلاقات العائلية

وختاماً باحترام النفس والقدرة على العمل وحرية الاختيار، والقضايا التي تتغير بتغير الزمان أو المكان أو الطبقة الاجتماعية التي ينتسب إليها الذكر هي نقطة الانطلاق عند دراسة الرواية العاطفية الرائجة. وكما توضح الرواية موضع الدراسة فإن المرأة هي «شيء» يستخدمه الرجل لإشباع رغباته. وقد عبر روجر برومليي (36:1978) عن ذلك بقوله: «وظيفة النساء تاريخياً هي أنهن ملك للذكر». وهذا يعني أنهن يتوقع منهن تلبية رغبات الذكر التي لا تتجاوز حدود الرغبة وكأنها مجرد جسد خال من الروح، لسن إلا جمالاً خلق لمتعة الرجل. أما الحب الذي تبحث عنه بطلة الرواية والذي يجلب لها الكثير من العقبات في حياتها فإنه لا يوجد في عالم يسيطر عليه الرجال. والأمثلة[6].

وحتى تكون البطلة في موضع المستقبل لمثل هذه النظرة الاجتماعية فإن الكاتب جعلها يتيمة الأب ووحيدة منعزلة عن بقية أفراد العائلة التي لم تشعر بوجودها. وهذا التوظيف هو أحد خصائص هذه الروايات أيضاً، حيث تكون البطلة ضعيفة تعاني من فقدان الحنان الذي تحاول تعويضه من خلال علاقتها بالرجل البديل (الحبيب) وتستمر في البحث عنه لأنه يمنحها القوة والثقة بالنفس، ولذلك نجد أن المرأة ضعيفة جسدياً ونفسياً. ونجد أن تلك القوة لا تتوفر إلا للرجل الذي يلعب دور المدافع عن شرف الأسرة وحمايتها، وفي حالة غيابه فإن التقاليد التي كان موكل بالدفاع عنها تهوي كما حدث للأم والبنات اللواتي لم يجدن رجلاً يدافع عنهن ويحميهن مما أدى إلى الانحراف الأخلاقي. وهذا ينطبق على ما حدث لمنير حلمي في نهاية الرواية حيث لعب دور الأب الحاني الموجه الناصح.

«دنيا لا يشاركها فيها أحد.. فلا أحد يشاركها خيالها، ولا أحد يحس بآلامها» (7)

«... إنهما تصران على اعتبارها صغيرة، فلا يشركانها في

أسرارهما، ولا يصحبانها في زيارتهما، ولا يحاولان أبداً أن يفهما مشاكلها» (15)

«ولم تشهد شيئاً من المشاكل التي تعقب الوفاة عادة.. ولم تكن تعتقد أن هناك مشاكل، فإن والدها ترك لهن معاشاً يكفيهن، وإرثاً صغيراً يعينهن على الحياة دون الحاجة إلى أحد.. رجل.. رجل يحميها، ويقوم على شؤونها.. فقد تركهن أبوهن ثلاث بنات وأم.. ليس لهن أخ وليس لهن أحد من أقاربهن يثقن به» (18)

«ورأت نظرة العطف في عينيه، فاعتدلت من رقدتها، وأصلحت من ثوبها كأنها شعرت بنفسها أمام رجل غير الرجل الذي جاءت إليه.. رجل كأبيها» (329)

والرواية تساؤل عن أسس الأنظمة الاجتماعية والأخلاقية المقررة في المجتمع، كمفهوم أن كل بيت بحاجة إلى رجل لحمايته والمحافظة على شرف وسلوك الأفراد، وكأن الرجل هو الأساس ومطالب بحماية هذا المخلوق الضعيف (المرأة) كما يتضح من الأمثلة. وتحاول الرواية أيضاً الكشف عن الصورة المقابلة تماماً، فالمناط به وظيفة الحماية هو نفسه المعتدي والقاهر للمرأة، وكأن الكاتب يصور لنا عكس ما توحي به الرواية على المستوى السطحي. هناك عدد من القوانين المتعارف عليها والتي تنص على حاجة المرأة للرجل، ولكن الرواية تثبت أن هذا الرجل مجرد مستغل ومستخدم لهذه المرأة من أجل إرضاء رغباته. ولهذا فإن منير حلمي كانت له صورتان: أحدهما الكاتب الرقيق الذي يعرف الحب ومعانيه السامية (الرجل الذي يتظاهر بما ليس له). والصورة الأخرى أنه مجرد رجل يريد استغلال منصبه وسلطته لابتزاز المرأة (حقيقة الرجل). والحال ينطبق على أستاذ الأدب الإنجليزي الذي كان مثال الإنسان الرقيق

الحساس المخلص لزوجته وبيته، إلى أن تكتشف فايزة أن كل هذا مجرد قناع يستخدمه الأستاذ للإيقاع بفريسته.. والصفات نفسها تنطبق على العمدة والصيدلي.

وتجري العادة في مثل هذه الروايات أن تجد المرأة رجلاً يتصف بالقوة والجمال والطول والأخلاق الكريمة، يبادلها الحب، رغبة في استغلالها، مما يؤدي إلى إحداث تغيير في شخصية كل من الرجل والمرأة حيث يصبح هو الممول المادي والمسؤول عن احتياجات المرأة، وتصبح هي الزوجة التي تقوم على شؤون المنزل والأبناء، وفي هذا تساؤل عن الأدوار التي يحددها المجتمع لضمان سعادة الجميع. وقد مثل عبدالقدوس هذا التغير عندما التقت فايزة بأحمد الذي أرادها أن تكون شريكة المستقبل وأن تكون له وحده، فقبلت العرض، حتى أنها كانت تتوق لرؤيته.

> «كان كل ما فيه ينبض بالرجولة، وكانت كل لمحة من لمحاته تلح عليها بأن تثق به.. وتحتمي به» (245)

> «وتعلقت أنفاسها وهي تستعيد قوله: احنا الاثنين رايحين لبعض.. أنا ما أقدرش أستغنى عنك يا فايزة.. وأحست أنها ترتفع إلى سماء يملؤها ضجيج محبب.. ضجيج العوالم وهن يقرعن الدفوف في زفاف عروس» (256)

> كانت تعرف أنها جميلة القوام.. هكذا يقول كل الناس ولكنها هي نفسها لم تكن تلمسه بحسها... ولكنها اليوم تحس به، أحست به» (258)

وقد خرج عبدالقدوس على تقاليد الرواية العاطفية الرائجة التي تنتهي عادة بالزواج والسعادة، واختار لبطلة القصة أن تقف ظروفها الاجتماعية دون تحقيق أحلامها، حيث اتهمها المجتمع المحيط بقتل الفتى الصغير مما أدى إلى تخلي أحمد عنها رغماً عنه. ففي لقائه الأخير بفايزة

أخبرها أن المجتمع لن يغفر له، وأن عائلته التي طالما اعتنى بها وضحى من أجلها ستعاني، وأن أخته لن تجد من يتزوجها في حالة ارتباطه بها. ولعل عبدالقدوس أراد من هذا التغيير أن يوضح أن المرأة ومهما نجحت في تحقيق ما تصبو إليه إلا أن المجتمع يعاقبها بما لا تستحق. ولعل هذه النهاية اختلفت عن نهاية الروايات الأجنبية المماثلة للدلالة على اختلاف معطيات كل من المرأة العربية والمرأة الغربية، فالأولى وبالرغم من النجاح الذي حققته في السنوات الماضية مازال دورها محصوراً بوظيفه الأم والزوجة. بينما تمكنت المرأة الغربية من تقليص الموروث القديم الذي يحصر دورها في حدود الأسرة والمنزل، واستطاعت أن تشارك الرجل في قيادة المجتمع على كافة المستويات. ولعل عبدالقدوس خرج على قوانين الرواية ليقترب من الصورة الحقيقية في المجتمع، حيث إن الأغلبية من النساء لا يجدن السعادة التي يبحثن عنها، ولا يصلن إلى تحقيق أهدافهن من الحياة بسبب ظلم المجتمع وقهره للمرأة، لذلك فقد اختار للبطلة نهاية تتفق ونهاية معظم النساء:

«كانت حائرة... والحيرة تستبد بها حتى تكاد تطمس عقلها.. هل ظلمت الناس... هل ظلمت المجتمع.. هل هناك غير هذا الطريق المسدود... ولكنها سارت.. سارت لتنضم إلى الموكب الضخم... موكب الحائرات» (334)

المثال السابق يقدم لنا محوراً آخر تعتمد عليه الرواية العاطفية، حيث أن المرأة الضعيفة تلوم نفسها طوال الوقت لما يحدث لها، وكأنها المسؤولة عن الظلم الذي تتعرض له. فالنظم المحيطة بالمرأة أياً كانت تراها دوماً وكأنها سبب كل الشرور والمشاكل التي يتعرض لها المجتمع. ومن هنا فإن المؤلف يستخدم هذا الأسلوب للكشف عن المفارقة الواضحة حيث تتحول الضحية دوماً إلى مجرمة، ولابد لكل مجرم من دفع الثمن. وفي رواية الطريق المسدود نجد فايزة تلوم نفسها طوال الوقت، وتعتبر نفسها

المسؤولة عن العذاب الذي تعاني منه. لذلك فإنها تلتمس الأعذار للرجال في حياتها وكأنها تبحث عن طريقة ما لدفع الأسباب التي قد تؤثر على صورة الرجل الذي تحلم به، ولا ننسى أن كونها أنثى يعني أن تكون على خطأ، أو ربما هو ذلك المجتمع المحيط بها الذي انقلبت فيه الموازين.

> «كانت تستعرض كل ما حدث.. كل كلمة وكل حركة.. ولم تكن تحاول أن تلمه.. بل كانت تحاول أن تجد عذراً له.. ولم تجد له عذراً إلا في أن تتهم نفسها بأنها ليست فتاة طبيعية، وأن فيها شيئاً ناقصاً.. ربما كان شيئاً في تفكيرها، أو شيئاً في طبيعة تكوينها.. أو شيئاً في الحياة التي تحيط بها» (56)

> «وربما كان الرجل معذوراً، فقد حكم عليها بالظلم»

> «أنتم التعابين.. ماله منير حلمي.. ذنبه إيه ؟.. إذا كان ملاكاً أنتم اللي قستوه.. وإذا كان راجل أنتم اللي اترميتوا عليه وخسرتوه... عايزاه يعمل إيه علشان تبعدوا عنه؟ يضربكم بالكرابيج.. ينشكم زي الدبان؟» (62)

بعد العرض للإيديولوجيا التي تكمن وراء الرواية العاطفية الرائجة نجد أن هذا النوع ليس مجرد تسلية فارغة وإن القضايا التي يتطرق إليها لا تقل أهميتها للإنسان عن القضايا التي تطرحها الرواية الجادة بأنواعها. مما يدعو إلى التساؤل مرة ثانية عن سر الإصرار على تصنيف هذا الفن ضمن حدود ما يسمى بالأدب الرخيص؟ وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار التغير الكبير الذي طرأ على دراسة الأدب الرائج في الغرب، فهل نتوقع أن يطرأ علي موقف نقادنا تغير في المستقبل ؟ هنا تصبح دراسة الأسلوب من عوامل التحكيم الهامة لمدى نجاح هذه الروايات فنياً.

الشخصيات:

لقد عاب النقاد على الرواية الرائجة أن الشخصيات فيها سطحية (Flat) لا تحفل بالتحليل ومتشابهة وغير متطورة. والذي طالب به النقاد هو الشخصية المعقدة، والتي تظهر من خلال استبطان أعماق الشخصيات من جوانب وأبعاد متعددة من خلال استخدام أسلوب التحليل النفسي Psychoanalysis. وفوق هذا كله فإنه من المتوقع أن تمثل الشخصيات المحيط الاجتماعي بتنوعه واختلافه، من خلال حركة تقوم بالدرجة الأولى على التداخل والأثر والتأثير. إن ما لم يستطع النقاد فهمه وإدراكه هو أن مثل هذا التعقيد والتداخل قد يكون مناسباً ومن متطلبات الرواية الجادة، ولكنه لا يتناسب مع طبيعة الرواية العاطفية الرائجة. إن هذا النوع من الروايات يتمحور حول بعض العلاقات الشخصية والعاطفية الذاتية جداً، وأن التجربة في هذا النوع هي تجربة شخصية ذاتية داخلية، لذلك فإن الكاتب يهتم باستخدام شخصيات مكررة (Stereotypes) مثل الفتاة الوحيدة التي ما لبثت أن فقدت والدها، أو البطلة التي فقدت والديها في حادث مما يتركها يتيمة ضعيفة ووحيدة، أو البطلة التي لا نعرف الكثير عن عائلتها أو البطلة التي يكون ماضيها غير مكشوف للقارىء. وهذا النوع من الشخصيات يفرض على الكاتب التركيز على الحرمان العاطفي الذي تعاني منه البطلة، ذلك الحرمان المتمثل بالوحدة، وضياع الهوية، وحتى تستعيد البطلة هويتها فإنها تعتمد على عالم البطل الذي يمنحها الثقة والهوية والإشباع العاطفي الذي طالما بحثت عنه. فتكون البطلة فتاة ينقصها الثقة بالنفس: تلوم نفسها طوال الوقت سواء، كان الخطأ من فعلها أم من فعل الآخرين، وشكها في نوايا المحيطين بها وكأنهم يريدونها للحصول على المتعة الجنسية فقط، ثم غياب دور العائلة التي تؤدي دور الوحدة الاجتماعية المصغرة لذلك المجتمع، حيث العلاقات مبنية حسب

النوع: فالذكر يتمتع بالقوة والحرية والتأييد من قبل سلطات المجتمع، بينما المرأة «تمثل المخلوق الضعيف المقيد المعتمد على غيره» كما تقول مارجوليز Margolies (9:1983) كل هذا يصوره الكاتب عن طريق التركيز المستمر والمتتابع على مشاعر البطلة في كل موقف، وكان الحب والارتباط هو العنصر المفقود في حياة البطلة والسبب في ضعفها وبالتالي في ظلمها. وكما تؤكد ماجوليز (9:1983) «فالمجتمع والتصوير الحقيقي لما يدور فيه ليس له أهمية» عند كاتب الرواية الرائجة، لذلك فإنه يلجأ إلى عالم العواطف والمشاعر التي نرى من خلالها أن هم البطلة هو الوصول إلي الاطمئنان العاطفي. وتؤكد الكاتبة على ذلك في موضع آخر حيث تقول: «فالدور الذي يقوم به العالم الخارجي لا يتعدى أن يكون المحرك لمشاعر البطلة، وكأنه مغذي لتفاعلها مع عالمها الداخلي». وبما أن عالم العواطف والمشاعر والكشف عن القلق المتصل بهذا الجانب الإنساني من القضايا التي لا يجدها النقاد ذات أهمية وإنما هي من الموضوعات الساذجة، أو لأن قضايا الوطنية والفقر والسياسة وغيرها تعد من الموضوعات النبيلة ذات الأهمية القصوى، والتي تفرض بطبيعتها أسلوباً آخر في عرض شخصياتها، فإن هذه الطريقة الخاصة بالرواية العاطفية أدينت ووصفت بضعفها الفني. ولابد من الإشارة إلي أن غياب الوصف للمحيط الحسي الذي تعيش فيه البطلة مقصود لذاته لأنه يجعلنا كقراء نولي كل اهتمامنا لمشاعر البطلة والمسببات التي قادت إلي تكونها النفسي الذي تمر به.

الأحداث:

أما عن الأحداث التي طالب بها النقاد فهي أن تكون الأحداث موظفة للكشف عن الشخصيات: نفسيتها، آلامها، موقفها من الحياة

والمجتمع أو من قضية معينة، وأن تكشف عن القوى التي تحرك كل ما هو محيط بهم، وهذا يعني استخدام أساليب الذكريات والتداخل الزمني Flashbacks / Reverse Chronology وأن الهدف من الأحداث في الرواية الجادة هو خلق تغير في القارئ تجاه العالم الحقيقي عندما تصل الرواية إلى العقدة، أو كما توضح مارجوليز (8:1983) «الكاتب الواقعي التقليدي ينظم الأحداث بحيث يخلق تتابعاً يتوافق مع معطيات الحياة الواقعية وفي نفس الوقت يستخدم العقدة لإثبات موقف وفكرة الرواية، والنتيجة أو الخاتمة تعطي ترجمة وأهمية لما حدث قبل ذلك «فإنه لا يوافق موضوع الرواية العاطفية التي تستخدم الحدث بطريقة مختلفة: فهناك تطور مؤقت: بداية ووسط ونهاية، إلا أن هذا الترتيب قصد كي يكون منطقياً لا واقعياً. أما العقدة فتقول جونز Jones (207:1983) «العقدة في هذه الروايات يكون الهدف من وراءها إعادة بناء العلاقات بين الجنسين». أما عن تتابع الأحداث فتقول جونز (8:1983) فيها أنها «تأتي أهميتها ليس من تتابع الأحداث وإنما كونها مرحلة روائية تعبر عن القلق الذي يحيط بعالم البطلة ويهدد وجودها». ومن هنا فإن النتيجة التي لابد للعقدة من الوصول إليها هي «تبادل العلاقات» بين البطل والبطلة، الرجل والمرأة، فيحل الحب والوفاق مكان العداوة والبعد، والحرية بدلاً من القهر. كما أن الأحداث تدور في محيط ضيق هو عالم البطلة الصغير الذي يضم بعض العلاقات الشخصية جداً لا المجتمع بمؤسساته المختلفة.

وهذا كله ممثل في رواية عبدالقدوس، فبعد فترة طويلة من بحث فايزة عن الحب المفقود وعن الإنسان الذي يستطيع أن يحميها ويسعدها، تتمكن من العثور على ذلك عند منير حلمي بعد أن تم تغيره من إنسان لا يحترم المرأة إلى إنسان نادم على ما بدر منه، وتغيره ليسد مكان الحب

المفقود في حياة فايزة، والأحداث كلها تدور حول عالم البطلة والشخصيات التي لها بها علاقة شخصية. أما المصادفة فإنها ليست ما يندر وقوعه أو ما هو دخيل على بناء الرواية، فقد مهد الكاتب لما سيحدث وكان دور المصادفة محصوراً في تأكيد الفكرة الأساسية لإبراز العواطف الفردية.

الزمان والمكان:

أما عن الزمان والمكان في الرواية العاطفية فإنهما يوظفان بطريقة تختلف تماماً عن توظيفهما في الأنواع الروائية الأخرى، وقد أطلق كرس Kress (3:1985) عليهما اسم المناسبة الاجتماعية Social function والتي تتحدد بنوعية الشخصيات. هذه المناسبة والشخصيات عادة ما تكون مكررة، حيث نجد أن المناسبة هي لقاء رجل بامرأة وقيام علاقة ما (عادة الحب) بينهما، وهذه الشخصيات تمتلك صفات خاصة مثل أن تكون المرأة جميلة في مقتبل العمر، والرجل طويل وجميل وقوي فيه كل مقومات الرجولة. والشخصيتان تبحثان عن علاقة ما تتحقق في النهاية. وهذا لا يعني أن كل الروايات العاطفية الرائجة متشابهة بشكل مطلق، وإنما المقصود أن هناك عناصر لابد من وجودها في العمل الروائي حتى يبقى ضمن إطار الرواية الرائجة. وهذا ما أشار إليه هاليدي Haliday (1978) باسم سجل Register. حيث أكد أن قدرة الكاتب في الإبداع والخلق يمكنها أن تنتج نصوصاً غنية ومتنوعة حتى في ظل قيود السجل الخاص بالأنواع الأدبية.

ومن هنا فإن ادعاء النقاد بأن الروايات الرائجة لا تقدم جديداً لتشابه الشخصيات، وتشابه اللغة.. إلخ إنما هي دعوى باطلة لعدم تقديرهم لكل نوع وخصائصه. ولأن عبدالقدوس يدرك أهمية هذا السجل

الخاص في رواية الرواج فقد استمر في كتابة رواياته التي استمر إقبال القراء عليها، دون إعطاء النقد أي اعتبار.

الأسلوب اللغوي:

أما العنصر الأخير الذي يلعب دوراً هاماً في تميز الرواية العاطفية الرائجة عن غيرها من الروايات فيتمثل في الاستخدام اللغوي، والذي سيوضح لنا أن سبباً آخر لاعتبار هذه الروايات «أدب رخيص» قد أسيء فهمه. يقول ناش Nash (99:1990) في تعريفه لأسلوب الأدب الرائج أنه يتميز بـ «العبارات المتناقضة ظاهرياً من حيث الواقعية غير الحقيقية a Paradox of realistic unrealism، وغالباً ما تكون ملحوظة بشكل واضح، وكأنها لعبة مع القارئ a game played with the reader وهذه العبارات عادة ما يكون قد تم التحقق من مدلولاتها التاريخية والأسلوبية وسماتها السطحية والضوابط المؤسساتية المتصلة بها وتفاصيل التركيب الدقيقة، بحيث يتم توثيق الواقع بعناية بالغة في الوقت نفسه، وبالرغم من ذلك إلا أنها مقولبة بحذاقة deggedly stereotyped عن طريق استخدام وصفات أخلاقية غير معقدة ومجربة بكثرة، وذلك باستخدام شخصيات حائزة على المظاهر التقليدية conventional appearance (الأبطال غير مصابين بالثآليل والبطلات غير متضايقات من سمنة غير مقبولة) هذه الشخصيات تفكر وتتصرف بما يمكن التنبؤ به predictable والتي تمر بتغيرات عنيفة نتيجة ما قدر أو المصادفة إلا أنها قليلاً ما تتأثر بنتيجة أفعالها أو عذابها (جاك، يده مكسورة، يقود الطائرة).

إن التعريف المذكور يبين أن كاتب الأدب الرائج عامة يحاول أن يستحوذ على فكر القارئ، بحيث يجعله يقبل وبكل ثقة هذه الروايات بعالمها الخاص، والذي يستخدم الكاتب في تصويره أسماء الشوارع

والأرقام وبعض المعلومات الحقيقية المستقاة من الواقع، مما يقود القارئ إلي قبول مضامين هذه الروايات دون أدني تفكير، وهذا هو السبب نفسه الذي يجعلنا نستمتع ببرامج التلفاز حيث إننا نقبل ما نراه في عالمه الخاص، وندرك مسبقاً أن عالمنا منفصل تماماً عن ذلك الذي نشاهد. إن لعبة الواقعية غير الحقيقية تقدم لنا عالماً جديراً بالثقة لأنه يفيض بالحقائق ولكنه لا يشكل خطراً على عالمنا ولا يحاول تغير أو استبدال معرفتنا وتجاربنا وفكرنا كما أنه لابد وأن نعطي شيئاً من الاهتمام للخلاصة التي يذكرها الكاتب أو الناشر على صفحة الغلاف الخلفية أو الصفحة التي تلي العنوان، والتي توحي لنا عادة بمضمون العمل بطريقة غير مباشرة بحيث تشد هذه العبارات القارئ إلي معرفة المزيد عن العمل. فعندما يقول عبدالقدوس في تقديم روايته «إن الخطيئة لا تولد معنا... ولكن المجتمع يدفعنا إليها...» فإنه يشجع القارئ على القراءة لمعرفة المزيد عن ذلك.

اللغة ولعبة الحقيقة Languag and the realism game

حتى يتمكن الكاتب من تحقيق هدفه بأن يجعل العمل أو الرواية تبدو وكأنها حقيقية فإنه يلجأ إلي ما يلي:

1 - **الأسماء Naming**: سواء أسماء الشخصيات أو الشوارع أو المدن أو المواد أو العمارات أو أسماء الحافلات أو أرقام التوقيت الزمني. وقد أكثر عبدالقدوس من استخدام هذه ليحقق لعبته مع القارئ، من مثل:

«شقة نمرة 12» (43)

«أنا بقالي في العمارة دي سبع سنين... والأستاذ منير ساكن هنا من سبع سنين» (44)

«راجل زيي عنده 38 سنة ما يصحش يعرف ....»

«وكانت الساعة قد وصلت السابعة مساء» (71)

«الزمالك يا أسطي» (72)

«وعند أول الطريق الزراعي...» (216)

«وجلست على مقعد أرابسك كتبت على ظهره ..... بحروف من صدف» (242)

«ووقف القطار في محطة بنها... وصعد رجل لا يتجاوز الخامسة والثلاثين...» (299)

«وانتقلت العائلة من شارع الروضة... إلى شقة فخمة في الجيزة» (24)

إن هذا الاستخدام يقوم بوظيفة أكثر من مجرد الإخبار عن المسميات، إن الكاتب يحاول وباستمرار أن يطمئن القارئ أن كل ما هو مذكور حقيقي، ثم التأكد منه والبحث عن صحته قبل تقديمه له، مما يؤدي إلى منح القارئ ثقته الكاملة للنص ولما يقوله النص.

2 - الملف الخاص (النعت، اللقب، الإضافة) **Dossier epithets and additions**: الأسماء التي يستخدمها الكاتب يربطها بشكل جذاب إلى مجموعة من الصفات أو الألقاب التي تمثل العمر، المركز الاجتماعي أو الوظيفي، المهنة أو العمل، الدور الاجتماعي، الصفات البدنية أو الجسدية، السخرية أو صورة معروفة لدى القاريء. ومن ذلك في رواية عبدالقدوس:

«دي أودة الشيخة فايزة...»، «أهلاً بالشيخة فايزة»(34)

«الأستاذ منير حلمي..»(34)، «وبوغت الأستاذ وقال...» (37)

«.. أول أيامها بالمعهد شخصية العميدة...» (94)

«ووجهت العميدة نظراتها كلها إلى فايزة...» (135)

«وانتهى درس الأدب وتجمعت الطالبات حول الدكتور رشاد» (98)

«والتقت بالدكتور رشاد...» (132)

«وجاء الخال.. إنه الرجل الوحيد الذي تخشاه... ولكن الخال.. واستقبلهم الخال» (150)

«ولم تفاجأ فايزة برؤية الناظرة.. سمينة، مكتنزة الوجه، في عينيها دائماً معاني السلطة... وفي حركاتها ثقل كأنها زوجة عمدة» (179)

«ولم تكد تهم بالخروج حتى اصطدمت برجل داخل.. رجل سمين ومترهل كل شيء فيه كرش.. خداه كل منهما كرش... وعيناه كل منهما كرش... عبدالمقصود بك عمدة كفر شرف..» (192-193)

3 - **الإسهاب والإطناب Periphrasis** ويستخدم الإسهاب من أجل تنويع الأسلوب وعادة ما يستخدم كبديل عن ألفاظ محدودة تبين الحال أو صفات الشخصية. ومن هنا نجد أن الكاتب يسهب في وصف مشاعر الشخصيات ووقع الأحداث عليها.

«ونظر إليها منير حلمي، وفي لمحة كان قد وعى القوام الذي ينثني في رقة وخفر كأنه يتأوه من الألم، والبشرة السوداء، والشعر الطويل المضفر في ضفيرة طويلة تلقيها فوق ظهرها: إنها تحمل في طياتها سر الجمال... وسر الشباب... وسر الأنوثة البكر المغلقة الأبواب»

«ونظرت إليه فايزة بعينين مفتوحتين كأنها لا تصدق ما سمعت ثم

تصاعدت دمائها كلها إلى وجهها، وقفزت من بين شفتيها صرخة ألم، كأن شيئاً فيها قد تمزق.. ثم انكفأت على مسند المقعد تبكي وتنشج بصوت عال»

«كانت تحس بصدرها محملاً بأكثر مما يطيق.. وكانت تحس بحاجة إلى أن تلقي بعض حملها على أحد من الناس.. أن تبوح بسرها إلى إنسان يفهمها ويستطيع أن يواسيها وأن يسد الثقوب النفسية التي تعصف من خلالها أحاسيسها.. كأنها زوابع تهز بيتاً مهدماً»

وكان بإمكان الكاتب اختصار كل تلك الأوصاف بجملة أو ألفاظ قليلة، ولكنه اختار الإسهاب في الوصف لأن تلك خاصية تلازم هذا النوع من الروايات.

4 – **القياسات Measurements**: الأوزان، الحجم، الأوقات، التاريخ، المسافة. يحاول الكاتب وباستمرار أن يستخدم هذه الوحدات ليؤكد اللعبة المذكورة سابقاً مع القارئ فكل شيء مبحوث قبل تقديمه للقارئ.

«لم يمض على موته ليلة واحدة، ولم تحاول أن تعوضها عنه بقبلة فوق جبينها أو بضمة إلى صدرها...»(12)

«... وقد خطت فعلاً الخطوة الأولى... واستقبلها»(54)

«وفي الساعة الحادية عشرة أمسكت بسماعة التلفون..» (57)

«كان يقود سيارته الصغيرة التي تعرفها كل الطالبات...» (103)

«هو أنا رايحة مجاهل أفريقيا.. دي المسافة ساعتين بالقطر..» (173)

«ووصلت إلى المدرسة.. بناء ضخم بالنسبة لمعظم مباني المدينة..» (178)

«حجرة متوسطة الطول والعرض، تضم ثلاثة أسرة وبجانب كل سرير دولاب صغير، وفي ركن منها مائدة عليها وابور جاز..» (183)

5 - **اللغة والموضوع الأساسي Language and Keynote game**: إن وظيفة اللعبة التي يختلقها المؤلف مع القارئ هي تحريك وتنشيط حالة عاطفية معينة، وحتى تتحقق هذه فإن الكاتب يلجأ إلى استخدام أساليب تمويه تتعلق بالاستخدام المعجمي والنحوي والتركيبي للغة:

1 - **الأفعال Verbs**: معظم الأفعال التي يلجأ الكاتب إلى استخدامها فيها حركة وتفاعل مستمر وهو ما يسمى Non-Core vocabulary وهي أفعال مرادفة تدل على الفعل ورد الفعل، وتدل على قوة العاطفة لتعزيز الفهم والإدراك. ولذلك فإن الكاتب بدلاً من أن يقول «ركضت الفتاة» يلجأ إلى «انطلقت» وبدلاً من «نظرت» يستخدم «أمعنت» إلخ. ومثال ذلك في رواية عبدالقدوس:

«وأزاحت الكتاب من أمام عينيها وأسقطته فوق ركبتيها، وألقت برأسها فوق الوسادة..» (10)

«كل ما تذكره أنها هرعت في الصباح التالي إلى حجرة أمها..» (11)

«وبوغت الأستاذ وقال كأنه يصد عن نفسه اتهاماً»(37)

«وبلا وعي رفعت توحيدة كفها السمين وهوت به على وجه ابنتها» (66)

«والتفتت إليه ثم طغت عليها موجة عنيفة من الارتباك..» (103)

«والتمعت عيناها في ذعر كأنها وقعت في هاوية. وقامت بعيدة عنه وصدرها يلهث كأنه يقرع طبول الحرب...» (108)

«وفرت إلى دموعها» (110)

«وانهمرت دموعها صامتة فوق خديها» (135)

2 – **الصفة Adjectives**: يكثر الكاتب من استخدام الصفات التي تمثل مفهوم حسي مثل: الألوان أو الأصوات أو الضوء أو الملمس. أو عبارات توضح حالة شعور الشخصيات:

«واختلطت دموع الثلاثة، دموع صادقة حارة..» (15)

«نفس الصوت العميق الذي كانت تتخيل إنه يحدثها به، نفس الابتسامة الهادئة.. ونفس الأصابع الطويلة..» (40)

«وانطلقت أنوار السعادة على وجه فايزة..» (51)

«.. وعاد يتحبب إليها .....» (53)

«تتكلم في صوت خفيض كأنها تتكلم من دنيا بعيدة.. وتسير في خطوات ضيقة كأن قدميها مقيدتان بالأغلال، وتتنهد كأن قضبان السجن تضغط على صدرها» (145)

«وابتسمت عائشة لابتسامة فايزة، ثم قفز إلى عينيها بريق عجيب» (215)

6 – **استخدام صيغة اسم الفاعل واسم المفعول Participle claues**: حيث تم توظيفهما في طريقتين: الأولى لبيان حدوث أكثر من فعل في

الوقت نفسه، والثانية أنها تقترح حالة عاطفية ملازمة أو حالة نفسية أو رد فعل.

«وانتفضت واقفة وهي تبعده عنها قائلة في غضب..» (16)

«ونظر إليها متسائلاً وهو لايزال محتفظاً بوجهه الصارم..» (68)

«وردت فايزة وهي تغالب تأثرها من القصة..» (226)

«وابتسمت ساخرة من الجميع...» (161)

«ونظر إليها لمدة متعجباً ونظرت إليها عائشة معجبة، ونظرت إليها سعدية مبهوتة، ونظر إليها الدكتور عوض ساخراً...» (224)

7 - **استخدام الفاعل غير الحي أو المبني للمجهول Inanimate or impersonal agents**: الهدف من ذلك هو التأكيد على أن البطلة لا تتحرك كما تريد وإنما تحركها قوة أخرى:

«وفجأة فتح الباب في عنف، وكأن عاصفة اقتلعته..» (16)

«قالت فايزة.... وعاودتها نوبة من نوبات ذهولها..» (63)

«كانت الأفكار تطوف بها دون أن تتوقف...» (68)

«... إن الهواء النقي بدأ يغسل رئتيها، وينزع عن صدرها...» (226)

«واستبدت بها دموعها حتى لم تعد تطيقها...»(276)

8 - **لغة المجاز والرمز Figurative Language**: إن هذا النوع من الروايات نادراً ما نجد فيه استخداماً للرموز أو الاستعارات، وبالمقابل فإننا نجد استخداماً متتابعاً وكثيراً لعبارة «كأن» «كما لو» وما شابه، ومثل هذا التشبيه يتناسب مع هذا النوع الذي يعتمد

على البساطة والصور القريبة من القارئ:

«فالتفتت في عنف كأن يداً مجهولة أمسكت برأسها ولفتها رغم إرادتها» (250)

«وسمعت صوتاً من ورائها كأنه نداء ......» (262)

«قال ودموع باهتة ضعيفة تنحدر فوق خديه: إنها آخر ما بقي من دموع» (276)

«وأخيراً فتح الباب كأن أهل البيت استيقظوا من رقاد طويل..» (289)

إن ما ذكرناه عن رواية إحسان عبدالقدوس يمثل الخصائص العامة للروايات العاطفية الرائجة، والتي لابد من الإحاطة بها قبل التعرض لتحليل أو نقد هذا النوع من الروايات، وكما قلنا في موضع آخر فإن لكل نوع من أنواع الرواية أساليب تؤدي إلى تكامل التواصل بين الكاتب والقارئ، وإلى خدمة الهدف الأول من كتابة الرواية، وتبعاً لاختلاف الأنواع الروائية فإن مقاييس العمل الروائي لابد وأن تختلف أيضاً، وإن لم يتم ذلك فسوف يستمر الخلط بين الأنواع مما يؤدي إلى احتكار الأدب على مجموعة من الأدباء الذين تتوافق كتاباتهم والتوجه النقدي العام.

إن دراسة الرواية الرائجة كنوع أدبي مستقل عن الرواية الجادة أصبح من الأمور الهامة التي لابد من الوقوف عليها ودراستها دراسة عقلانية، خاصة في هذه المرحلة التي يمر بها العالم بشكل عام والمنطقة العربية بشكل خاص بتغيرات شاملة في وسائل الاتصالات والإعلام، مما لا يستطيع عاقل أن ينكر أهميته، وهذا يفرض علينا أن نحاول بجهد شديد أن نتعامل مع الأدب كنص أدبي يعبر عن احتياجات القارئ ومحطات الإعلام المختلفة أصبحت عالمية، وبرامجها تهدف إلى استقطاب

الجمهور سواء بالبرامج الثقافية أو بالأفلام والمسلسلات، كما أن وجود شبكة الاتصالات الحديثة (الإنترنت) صارت في متناول الجميع وتعرض على متن مواقعها وصفحاتها الكثير مما يقع تحت خانة «الرائج» و«الجاد». لذلك فإن الاستمرار في رفض الرواية الرائجة على أسس أخلاقية لا فنية بحاجة إلي إعادة تقييم خاصة في ضوء ما تم الكشف عنه في هذا البحث.

ولابد من وقفة سريعة هنا عند موضوع القارئ العربي وتضاؤل عدد قراء الأدب، هذه الظاهرة التي بدأ الكثيرون يطرحونها، حيث إننا وكنتيجة لازدياد عدد الأعمال الأدبية والمشاركين في التأليف نتوقع ازدياد في عدد القراء، إلا أن الحقيقة تثبت أن عدد قراء الأدب بأنواعه المختلفة يتضاءل باستمرار! فما هي الأسباب؟

لعلنا إذا ما نظرنا إلي أعمال بعض الكتاب العرب كإحسان عبدالقدوس الذي تمكن من المحافظة على علاقته بالقارئ لوجدنا الإجابة غير بعيدة عنا، فإحسان أدرك حاجة شريحة من القراء فقدم لهم ما يتناسب وثقافتهم وتمكن أن يعبر عن إحساس القراء بقلمه، باستخدام لغة تتميز بغاية السهولة والوضوح في السرد واستخدامه العامية المصرية في الحوار. أما الأسلوب فقد ابتعد فيه عن الرمز والغموض والإيحاءات والاستعارات والأساطير الغريبة والتعقيد الزماني والمكاني واستخدام الأساليب التي لا يعرفها إلا الناقد والباحث والمختص والمهتم والأديب نفسه، وفي طريقته تلك فقد نجح أيضاً بتطبيق القواعد العربية القديمة والنظريات الحديثة التي تركز على ضرورة التوافق الفكري واللغوي والأسلوبي التي لا يعرفها إلا الناقد والباحث والمختص والمهتم والأديب نفسه، وفي طريقته تلك فقد نجح أيضاً بتطبيق القواعد العربية القديمة والنظريات الحديثة التي تركز على ضرورة التوافق الفكري واللغوي

والأسلوبي بين المرسل (الأديب) وبين المستقبل (القارئ). وكما قيل قديماً فلكل مقام مقال، فالكتابة لقارئ غير مطلع على أحدث النظريات الأدبية والنقدية واللسانية والتشريحية للنص تختلف عن الكتابة للنخبة التي توصف بالإطلاع الشامل الجامع على كل ما هو جديد وحديث، والكتابة للطفل تختلف عن الكتابة للإنسان ذي الثقافة المتوسطة... إلخ. وهذا هو حال كل المجتمعات، هناك القوي والضعيف، المثقف والمتعلم، القومي والليبرالي، إذاً لماذا نحكم على الكاتب الذي يحاول الوصول إلى الطبقات المختلفة والقراء بمستوياتهم المتفاوتة بعدم المسؤولية وعدم الإلمام بزمام العناصر الفنية... إلخ؟ لماذا لا نعترف بوجود أنواع أدبية مختلفة تتشابه وتختلف كل حسب الهدف المنشود والجمهور القارئ له والمؤلف المبدع، إن هذا الاختلاف والتباين بين الجمهور القارئ لقادر على إمداد الكاتب بروح التميُّز والابتكار والإبداع الجديد، بدلاً من حصر الأدباء في دائرة مغلقة ثم مطالبتهم بتقديم الجديد. إن الإبداع خلق ذاتي ولكنه في النهاية إن ظل حبيس الكتب ولم يصل إلى القارئ فهل يتحقق بعد هدف الكاتب؟ أم أن القراءة أصبحت قراءة كفاية، إن قام بها واحد سقطت الحجة وتحقق الهدف؟

من هنا فإن عصر الإنترنت والأقمار والبث التلفزيوني المتواصل الذي يوظف معظم الفنون من التصوير إلى الموسيقى إلى الكلمة المسموعة إلى الألوان إلى السرعة والحركة التي يجد فيها كل طالب للعلم أو المعلومات أو التسلية أو المتعة أو الإثارة أو أي حقل آخر متسعاً لتلبية حاجته ورغبته لابد وأن يدفعنا إلى الوقوف قليلاً، وتقييم الحركة الأدبية حتى تكون العلاقة الثلاثية الأطراف: المؤلف والقارئ والناقد، عملية إبداع وتحسين (ليس المقصود بتحسين هنا أن يكون المضمون أخلاقي أو حضاري أو تعليمي) مستمر، الهدف من وراءها هو توثيق علاقة القارئ بمستوياته المختلفة بالأدب بأنواعه. وهذا يعني أن ما اعتاد عليه النقاد

من مدح عمل أو شجب آخر يجب أن يكون نقداً فنياً يركز فيه على استخدام المؤلف لأدواته من لغة وأسلوب أو ما يسمى الجانب الفني للعمل الأدبي. ولعل الخطوة الأولي التي لابد من أن يدركها الناقد والقاري، أن الأدب قسم إلى صنفين نثر وشعر لاختلافهما، وقسم الشعر إلى أنواع وقسمت هذه إلى أنواع أخرى تشترك في خصائص وتختلف في أخرى، وحتى زمن ليس بالبعيد تم إدخال فنون شعرية جديدة كالشعر الحر وشعر التفعيلة لأن متغيرات جديدة استلزمت هذا التطور والتجديد. وكذلك النثر فهناك فنون نثرية قديمة كالمقامة تلاشت وأصبحت من التراث، وفنون أخرى جديدة نشأت وتطورت أو استقدمت لملاءمتها لبيئة ومتطلبات جديدة، فالرواية والمسرحية وقصص الأطفال كلها مثال على ذلك، وهذا التغير والتأقلم مع الحياة بجميع جوانبها هو ما يجعل الأدب حياً لأنه يعبر عن حاجة، والحاجة لابد لها من مستهلك، وتلك الحاجة في مجال بحثنا هي الأنواع الروائية الجديدة التي تشملها الرواية الرائجة: الرواية العاطفية ورواية الخيال العلمي ورواية المغامرات والرواية البوليسية. تلك الأنواع التي يتوجه القارئ العربي إلى قراءاتها إما بلغتها الأم - وهذا الأغلب - أو عن طريق الترجمة، التي كثيراً ما تشوه النوع الروائي لعدم إلمام المترجم بخصائص هذه الروايات وأسلوبها ولغتها التي تميزها عن الروايات الأخرى، مما تكون نتيجته ترجمة مشوّهة يتبع فيها المترجم طريقة الأقلمة Domestication للنص لتوافق الثقافة المستقبلة وبالتالي فإن القارئ والعمل الأدبي يخسران الكثير.

من الأمور الواجب تذكرها في نهاية هذا البحث هي أن الرواية كنوع أدبي نشأت ونضجت نتيجة التأثر بالأدب المترجم في مطلع القرن التاسع عشر كما ذكرنا سابقاً، ومعظم المذاهب النقدية التي تعنى بدراسة الرواية هي في أصلها غربية المنشأ، ونلاحظ أنه كلما ظهر مذهب جديد في الغرب تحاول الدراسات العربية أن تعرف به، وتقدمه للدارسين والمهتمين. وبما أن

الرواية الرائجة منذ مطلع الستينات من القرن العشرين بدأت تجتذب الكثير من الدارسين والنقاد في الغرب، هل يعني ذلك أن نتوقع بعض التأثر بذلك التيار في السنوات القادمة في الوطن العربي، خاصة وكما قلنا إن النقد في الغرب يؤثر على اتجاهات النقد العربي ؟

إن انتشار وسائل الإعلام والاتصالات وسرعة تبادل المعلومات في هذا القرن بالإضافة إلى ازدياد نشاط الحركة النسوية التي تعنى بكل ما يتصل بالمرأة، تبشر بتغير الموقف النقدي العام من الروايات الرائجة، فهذا الأدب وكما قلنا موجه إلى قارىء معين، والرواية العاطفية موجهة للمرأة بشكل خاص، مما يعني أن نخبة جديدة من النقاد ستتعرض لتناول هذا الأدب من وجهة نظر جديدة تدعو إلى إعطاء كل فن حقه بغض النظر عن الرواسب الاجتماعية والتاريخية التي أحيط بها في السابق. كما أن هذا الأدب المرفوض باعتباره الأقل أهمية والأقل تضمناً للمعايير الأخلاقية والتعليمية من وجهة نظر النقاد، يتوافق مع دعوة النساء إلى التحرر من القيود المفروضة عليهن باعتبارهن الأضعف من وجهة نظر تاريخية أيضاً، ولعل هذا يفسر سبب تعرض مجموعة كبيرة من النساء في الغرب إلى دراسة هذا النوع بشكل خاص، وهذا الموضوع بحاجة إلى دراسة موسعة وشاملة لما يطرحه من أسئلة بحاجة إلى وقفة متأنية.

بعد هذا العرض لنشوء الرواية العربية وأثر الترجمة في ظهور أنوع أدبية جديدة وجدنا أن الأدب العربي يتسم بمعارضة الأنواع الأدبية الجديدة لسببين: الأول: التمسك بالأنواع القديمة قالباً ومضموناً والحكم على الأنواع المستحدثة من وجهة نظر تقليدية وبمعايير النقد التي تنتمي إلى القديم وليس الجديد، مما أدى في بداية ظهور الرواية إلى معارضتها والوقوف ضدها، إلا أن الاستمرار في الكتابة وإقبال الجمهور على الرواية أدى إلى بقائها وتطورها حتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الأدب العربي

الحديث. أما الثاني: فهو التمسك بالأنواع القائمة ورفض الجديد حرصاً على مصلحة القارئ بالاعتماد على المقاييس الأخلاقية، وهذا الحرص والرقابة أصبحت اليوم من الأمور المستحيلة والتي تتعارض مع مبدأ «حرية التعبير» والتي يعاني منها العالم العربي بشكل خاص، وقد حان الوقت الذي يسمح فيه للكاتب أن يقول ما يشاء، سواء اتفقنا معه أم لم نتفق !

كما قمنا في هذا البحث بإعادة تقسيم الرواية كنوع أدبي، فالرواية نوعان: أحدهما جاد والآخر رائج، ولكل من هذه الأنواع الفرعية أنواع: فالرواية الجادة تضم الرواية السياسية والاجتماعية والتاريخية والواقعية، والنوع الرائجة تضم الرواية العاطفية والخيال العلمي والبوليسية والمغامرات والرعب. ولابد من الوقوف عند كل نوع وخصائصه قبل دراسته ونقده.

الهوامش

1) انظر الفهرس الذي نشره الأستاذ هنري بيرس في حوليات معهد الجزائر سنة 1938.

2) لمزيد من الترجمة والمترجمين وأساليبهم يمكن الرجوع إلى بدر (127-140).

3) للمزيد عن هذه الصحف والمجلات راجع باغي: الجهود الروائية، /30/35-38/44/63-64 23.

4) حسن العواقب أو غادة الزهرا»، هناك اختلاف حول تاريخ نشر هذه الرواية، فالبعض يعيد تاريخ طباعتها إلى ما قبل 1892 وهو تاريخ الطبعة الأولى، نظراً لتوفر قصيدة مؤرخة عام 1885 موجهة لنقد رواية فواز. ثم صدرت طبعة أخرى في القاهرة سنة 1899، ثم الطبعة الأخيرة في بيروت سنة 1984.

5) هذه المقالة تم إعادة نشرها في مجلة فصول، 1985، المجلد الخامس، العدد الثالث (184-189).

6) جميع الشواهد مأخوذة من رواية إحسان عبدالقدوس، الطريق المسدود.

7) (Core Words) هي عبارة عن ألفاظ عادية نستخدمها في حياتنا اليومية، وتتميز بدرجة عالية من البساطة والوضوح. ومن ناحية نفسية فإن الكلمات هذه تغطي مجالات المعرفة المشتركة الناتجة عن خبرتنا في الحياة ؛ مثل الحجم كبير/ صغير، أو الوزن ثقيل/ خفيف، أو الألوان أحمر/ أسود. وهذه الكلمات تعبر عن الاحتياجات التي نحتاجها في المجتمع بشكل أساسي، والتي نجدها مناسبة جداً للحديث مع الأطفال والأجانب والأقل تعليماً. ومثال ذلك اللون الأحمر، أما إذا قلنا أرجواني فإننا نكون قد استخدمنا لفظة غير عادية. كما أن الكلمات العادية لا تحمل معنى سلبياً أو إيجابياً كقولنا ناصح/ نحيف، أما إذا قلنا ضعيف وسمين فإن المعنى السلبي أو الإيجابي يتبادر إلى الذهن مباشرة.

المراجع العربية :

1) شوقي ضيف العصر العباسي الأول، 1966، دار المعارف، مصر، ط2.

2) توفيق أبو الرب، مختارات من النثر العربي القديم، دار الأمل، إربد/ الأردن.

3) أحمد حسن أبو عرقوب، نصوص مختارة من النثر العربي القديم، 1990، مركز غنيم للتصميم والطباعة، عمان.

4) عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، 1976، دار المعارف، القاهرة، ط4.

5) عبدالرحمن ياغي الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، دار الثقافة، بيروت.

6) محمود تيمور، فن القصص: دراسات في القصة والمسرح، 1945، مكتبة الآداب، القاهرة.

7) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام (فترة من الزمن)، تقديم محمود طرشونة، 1984، دار الجنوب، تونس.

8) أحمد ابراهيم الهواري، نقد الرواية، 1983، دار المعارف، ط2.

9) زينب فواز، حسن العواقب والهوى والوفا،، تحقيق فوزية فواز، 1984، المجلس الثقافي للبنان الجنوب، بيروت.

10) مجلة فصول، 1985، المجلد الخامس، العدد الثالث، إبريل/ مايو/ يونيو.

8) سلامة، ف. تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية، 1980، الفكر العربي.

9) حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، 1998، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، الدوحة.

13) روجر ألن، الرواية العربية، 1986، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

14) إحسان عبدالقدوس، الطريق المسدود، مكتبة مصر.

15) غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، 1971، الهيئة المصرية للنشر، القاهرة.

16) عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت.

17) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت.

18) تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تقديم وترجمة: جابر عصفور، فصول، 1985، المجلد الخامس، العدد الثالث.

English References:

1) Ann Rosalind Jones, Mills and boon meets feminisme, 1983, Red letters, 9.

2) Kress, G. Linguistic Processes in Sociocultural practice, 1985, Oxford.

3) Halliday, M.A.K. language as social Semiotic, 1978, london.

4) Carter R. and W. Nash, Seeing through language, 1990, Oxford, Basil Black well.

5) Bob Ashley, Reading popular narrative, 1997, london, leicester University press.

6) Bigsby, C. (ed.), Superculture: American Popular Culture and Europe, 1975, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Press.

7) Bromley, R. Natural Boundaries: The social Function of Popular Fiction, 1978, Red letters, 7.

8) margolies, D. AMills and Boon: Guilt Without SexS, 1983, Red letters, 14.

9) Fielder, L. Towards a Definition of popular Literature, 1975, In Bigsby, C. (ed.), Superculture: American popular Culture and Europ, 1975, Bowling Green, Ohio Bowling Green University Press.

10) Leon Trotsky: Literature and Revolution.

* * *

يكاد يجزم المتتبع للأطروحات النقدية، المنشغلة بالتراث السردي، أن كتاب: «الكلام والخبر»[1] لسعيد يقطين، يشكل إحدى أخطر المحاولات التحليلية للسرد القديم، في العشرين سنة الأخيرة من القرن الماضي. ومرد ذلك - فيما نتصور - إلى كونه يرتكز على محكاة إشكالية تنطوي على طاقة ربط جدلي فعال بين الخاص والعام في حقل الإبداع العربي، وبين ذلك العام الأدبي والأعم الثقافي، في السياق الذي يضمن إطراد التفسير المعرفية والتاريخية لتكامل المُنتَج النصي التراثي، ووحدة مفاصله وتلاحم تجلياته. لا جرم إذن أن تنبني خطة الكتاب على منطلقات نظرية، وخطوات تحليلية، تصل العناصر التكوينية للنوع المفرد - وهو في هذه الحال «السيرة الشعبية» - بالبنية الكلامية الحاضنة، وتقاليدها «التأليفية»، وبما يتفرع عن أصلها الجامع من تخصيص جنسي (السرد / الخبر)؛ وتربط كل ذلك بالتجليات النصية المفردة. بالوسيلة التي تُجلي تفاعلات النص القديم «المكتمل»، بخيرات الحاضر الممتد. وتشج الدوال السيرية الشعبية الثابتة، بمدلولاتها المتحولة، عبر الأزمنة التاريخية المتعاقبة، والجغرافيات المتباعدة.

وأحسبني لن أجانب الصواب، في الاعتقاد بأن امتدادات التأثير النقدي لكتاب «الكلام والخبر»، لا تنحصر في نطاق القيمة المنهجية لسؤال السيرة الشعبية ونضجه الرؤيوي الذي يعمق من إنجازات «السردية العربية» المعاصرة، وإنما تطول بحدوسها التأويلية واقع الدرس النقدي العام، في محاورته لمنطق التراث، واستقصاءاته لمناحي تبنيُنه وأعطاف

تفاعله، بما هو منجز نصوصي أولاً، ثم بوصفه قيماً ثقافية متعالية، ونسقاً عقلياً مجرداً، محكوماً بالائتلاف على جهة الضرورة التاريخية والحضارية، ومجبولاً على الاختلاف على جهة الحرية الإنسانية. ولعل خطورة التأثير تتضاعف إذا نفذ إلى يقين القارئ أن وشائج الجدل المفاهيمي المولِّد بين الكل والجزء التراتبيين، أو بتعبير أدق بين النص المنجَز ونسق الإنجاز الثقافي، لا تبتعد كثيراً عن سؤال الماهية الجمالية، وعناصرها التكوينية في السياق الحاضر؛ وإنما يتولد الفارق، وتتسع مساحات التعقيد في أطوائه، بالنظر لما يلزم عن الزمن التاريخي والمعرفي - الفاصل بين الخبرة والوعي المعاصرين والأفق التراثي - من اتساع في مباني النصوص، وثراء في مكونات أجناس القول، وخصوبة في توالد أنواع التعبير، وتبدل في أنماط الإنجاز النصي. والحال أن المقترح النظري للباحث، يفلح في تخطي ذاك التعقيد، حين يرى إلى نص السيرة الشعبية، من حيث هو عنصر في نص عربي كلي، وحلقة في نظام كلامي عام، تتساند مكوناته، بصرف النظر عن طبيعة النصوص المفردة وإطارها الزمني، فهي بمنزلة الحصيلة (الإبداعية) من المؤسسة (الثقافية)، وبمثابة التجلي الفرعي من أصل التشييد.

إلا أن الإضافة الحقيقية التي تميز الدراسة الحالية عن سالفاتها في النظر النقدي للتراث - وتبلور قيمتها الاستثنائية في آن - أنها من الأبحاث النادرة التي انطوت على وعي جذري بمفهوم «النص»، ودلالاته المعرفية، وأبعاده النظرية، في النظر إلى التراث. بالقدر ذاته الذي مثل «النص». في نطاقها، معياراً إجرائياً حاسماً في استيضاح عناصر الوجود الكلامي، والتحقق الإبداعي العربي القديم. في السياق الذي يصير فيه التخصيص النصي بديلاً عن التعميم القولي، و«تكامل» النص رديفاً لقيم «التفاعل» التكويني و«التحقق» المتغاير، و«التجلي» المنفتح على الاحتمالات. وبالمعنى المركب الذي يجعل النص كوناً رمزياً يتدرج من

مستوى «أكبر» إلى عينة صغرى. تمتح من الأشباه والنظائر مقومات الجنس والنوع والنمط. ويجعل القيمة «النصية» فعالية رمزية تتخطى التصنيفات المعيارية لتجليات الكلام (بين الفصيح والشعبي، والمحمود والمرذول، المركزي والهامشي..). وحيث يصير الوجود النصي علامة على امتداد تعبيري لا تمييزاً لصنف خاص منه، وكياناً نقدياً وظيفياً في استنبات الأسئلة والتأويل والرؤى. لذا ليس غريباً أن يلفت انتباهنا سؤال النص - أكثر من غيره - في هذه الدراسة، على غنى منطلقاتها النظرية، وآلياتها الاستنتاجية، ومآربها المنهجية، وأن يشكل مرتكز القراءة في هذا المقال.

1 - النص الأكبر والتكامل التراثي

هكذا تنطلق منظومة البرهنة من افتراض منهجي مفاده أن الثقافة العربية القديمة - ومنها السير الشعبية - كل متكامل، ووجود متفاعل، ترتد في بنيته الأصول على الفروع، والأطراف على المراكز، والأجزاء على الأنساق. وتنجدل في ماهيته عناصر التاريخ، بالجغرافيا، بالوعي الجماعي، بقيم التعبير الأدبي والعلمي والعقدي. وتنتظم حقوله تقاليد خاصة، تضمر «مبادئ» ثابتة، و«مقولات» متحولة، و«تجليات» متغيرة. والقصد من وراء هذا الافتراض بيان أن التراث مؤسسة موصولة الأعطاف، متراكبة الحلقات؛ كل نظر إلى فرع منها يستوجب الإحاطة بتفاعلاته، في ذاته، ومع محيطه؛ أو بتعبير آخر يستلزم أخذ هذا الفرع بما هو تجلٍّ نصي، تحكم وجوده الذاتي مكونات بنيوية: منها اللازم الذي تختص به عن باقي البنيات، ومنها المتعدي الذي يصلها بمجرى التراث العام. من هنا كان لمفهومي: «النص الأكبر» و«النص النموذج»، أهمية

الدال الحضري الذي يفسر المدلولات الممتدة والمتراكبة في الأزمنة والفضاءات المختلفة. يقول الباحث بصدد المفهوم الأول:

«إن ما أسميناه النص الأكبر، ونحن نتحدث عن العرب هو ما ساهم فيه كل منتج بالعربية بغض النظر عن نوعه وقصده. أما التجليات النوعية القابلة للتقاطب إلى ثنائيات كيفما كانت طبيعتها أو وظيفتها. وفي أي عصر فليست سوى «تجليات» ملموسة، تتجسد من خلالها بعض مقومات النص الأكبر، بما هو تمثيل للعقلية والذهنية العربية العامة. وأي اعتماد على بعض هذه التجليات، ومحاولة استخلاص صورة الإبداع أو العقل أو الفكر العربي برمته فليست سوى أجزاء لعناصر من بنية الأصل، وتقديمها على أنها هي الكل» (ص 64).

ولعل ما يضع الدلالة النقدية لمفهوم «النص الأكبر» في مستواها التجريدي، غير المناقض للتحققات، أنها تجري في توسلها اللفظي مجرى الاستعمال المجازي، فلا يقصد بالنص الأكبر المعنى الوضعي، الذي يفترض وجوداً ظاهرياً ما، وإنما تنصرف العبارة للتدليل على قيمة علاقات الترابط والتركيب والتكامل، ذات الخصيصة النسقية المتصلة بكل ما يفترض أن يتضمنه التراث القديم: سرداً وشعراً وخطاباً علمياً وفقهياً وفلسفياً. فتنشأ من حاصل تلك العلاقات، بأصنافها المختلفة، ظاهرة كلامية تضمر الوحدة وتبدي الاختلاف. ولذا كانت أقرب التصنيفات دلالة على آلية الجدل بين الوحدة المستترة والاختلاف الظاهر تلك التي أخزلها الاقتباس في مقايسة النص الأكبر (الدال على الوحدة) بتجلياته الجزئية (الرامزة إلى الاختلاف الجنسي والنوعي والنمطي). ونظن أن البعد المجازي للعبارة في سياقها الراهن لا يناقض قصدها البرهاني في سياق لاحق، حين تلحق بمفهوم النص صفتا «التعالي» و«النموذجية»، بحيث تنزاح الدلالة العامة بدرجة نحو التخصيص، فتقرنه بالنص القرآني، في

الإطار الذي يضع هذا الأخير في قمة البناء الهرمي للنصوص العربية؛ بحيث تقع منه موقع الفروع المتحولة من الأصل الثابت، أو التجليات الناقصة من المبدأ الكامل. يقول الباحث في تعليقه على بعض آراء القدماء بصدد تقسيم الكلام:

«إن النص القرآني كان بشكل أو بآخر النص النموذج الجامع لكل الاجتهادات والتصورات. فهو نص متعالي على كل النصوص التي أبدعها العرب في كل الأجناس والأنواع، بل وفي مختلف العلوم... ولا غرابة في ذلك فهو كلام الله. أما كلام العرب فلا يمكن أن يمثل إلا بعض العناصر المستنبطة منه» (138-139).

نموذجية القرآن أو تعاليه عن التحققات المتباينة سمة تفسر انتظام الكلام العربي القديم في أفق السعي إلى محاكاة كمالٍ ناجز سلفاً: على جهة الفعل (أولاً) باعتبار تحقق الكلام الإلهي في لفظ عربي مبين، بما يتيسر معه تمثيل صفات «الإعجاز» البياني وتخييلها للأفهام، وثانياً على جهة القوة بالنظر إلى كون الكلام الإلهي نص جامع لمفاصل الخطاب العربي، يتعالى على أجناسه المختلفة وأنواعه المتعددة (أخباراً وقصصاً وأمثالاً، ورؤيات...)، ويحيل على شتى صيغه وأنماطه (إنشاء وخبراً وتعجيباً، وتغريباً وتفكيهاً، وترغيباً وترهيبا...). وما اجتماع صفات القول المتعددة، وائتلاف أجناسه الثابتة، وأنواعه المتحولة، بين دفتي كتاب جامع، إلا دليل على مثاليته، التي تتخذ بعد الغاية من مبدإ القول، والطموح من حوافز البيان، ومن ثم يغدو بدهياً تفسير تلاحم أغراض الكلام وفنونه في التصنيفات الموسوعية، كما يضحى يسيراً البرهنة على عقم التأويلات الذاهبة إلى قراءة أحد أضرب الإبداع التراثي بمعزل عن امتداداته. وهكذا تُردُّ تصانيف اللغة على تآليف العلوم العقلية، وهاته على تلك التي تختص بآداب الحديث والأخبار والأشعار

والمسامرات، في السياق الذي ترتبط فيه العلل بالمعلولات، والأصول بالفروع، والثوابت بالامتدادات. ومن هنا تكمن قيمة مفهوم «المجلس» أو الإبداع «المجلسي» في كتاب «الكلام والخبر»، من حيث إنه الإطار الاجتماعي الذي ينتظم تداول أقسام الكلام وأجناسه، وبالنظر إلى كونه السياق الثقافي الذي «يؤلف» تركيبه النص العربي، المختلف الصيغ والأجناس والطبقات.

2 – النص الثقافي ومبدأ التفاعل

ولأن «النص الأكبر» افتراض ذهني قصاراه مجاوزة الظلال التعميمية التي يستدعيها مفهوم «التراث» في التداول العام، ولما أنه ماهية نسقية وازعها النظري العمل على استيضاح التشييد الناهض بقيم الخلق، وصيغ الأداء، وضروب التأليف التراثي؛ بات من باب البداهة العقلية اعتبار المنجز النوعي الخاص، في السياقات الجنسية المختلفة (الشعرية والسردية)، منتَجاً نصياً محكوماً بضوابط النص الأكبر، في بنية أدائه، وطرق تكوينه. وأضحى هذا المنجز الخاص – من ثم – عنصراً في نسيج عام، وتجلياً لمبدإ ثابت، فلا تستقيم أسباب الأخذ به إلا بإحكام النظر في أصوله وسياقه، والحاصل أن النص السيري أو الخبري أو المقامي أو الشعري بأنماطه الجدية والهزلية أو غيرها، إنما هو تفريع للنص الأكبر، وتنويع على النص النموذج، إنه في النهاية «نص ثقافي». يقول الباحث، في معرض بيانه لمسوغات البحث في نوع السيرة الشعبية العربية:

«السيرة الشعبية نص ثقافي؛ ويتجلى ذلك في كونها، وهي تتأسس نوعاً سردياً له خصوصيته، تنفتح على مختلف مكونات الواقع العربي، وثقافته، وتقدم لنا نصاً يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه...» (ص 9).

هكذا يمضي سعيد يقطين في تدعيم علاقات اللزوم البنيوي للنص، بأواصر التعدي، مستبدلاً مبدأ الماهية النصية المستقلة بوقائع التمثيل والإحالة المفتوحة على مراجع الحس والذهن. ولا يعزب عن الفهم، في الصدد ذاته، أن أخبار السيرة الشعبية إطاراً لتظهير فعالية «النص الجامع» - بما هو «نص ثقافي» - لا يقصد إلى تخصيص هذا الجنس بتلك الفعالية وحده، بل يهدف إلى التمثيل الذي يسمح باستخلاص النسق الخفي المتحكم في عموم الأداء الخبري في التراث السردي. فمبدأ الانفتاح قائم، في كل الأحوال، وتجليات التعدي إلى الواقع الثقافي العام ثابتة. ولا مندروحة من ربط النص - سيرياً كان أو مقامياً، خبرياً أو شعرياً - بمنظومة التأليف الكلامي الموروث، وببنيات التحول فيه، وبتجليات المغايرة بين أنماطه. وإذا كان لنص السيرة الشعبية من خصيصة فارقة في هذا المضمار، فهي اقترابه من النموذج التصنيفي القائم على «الإحاطة» بأقاصي الممكن من الأجناس الكلامية (شعراً ونثراً) والأنواع السردية، والأنماط التأليفية (جداً وهزلاً وتغريباً وتعجيباً)، بحث تغدو مهمة التثبت من فعالية «النص» في مد صلات الجدل مع النشاط العقلي العام يسيراً، وتضحى عملية ربط العلل بالمعلولات سائغة ومؤثرة. فلا يخلو نص سيري بأنماطه المختلفة من خبرة إنسانية، طافحة بالإحالات على التاريخ والجغرافيا، والخطوب وأحوال العلاقات بين الأفراد والجماعات، وصيغ النظر إلى غير الحضاري والعقدي، ومشاهد البطولة والحب والاغتراب، وغيرها من المكونات التي تدعم التخييل السيري في تدافعه نحو التنامي والتوالد، وترفد البنية النصية بأسباب «تمثيلها» ووسيلة جدلها مع المحيط.

والهدف - فيما نتخيل - من تحت وصف «النص الثقافي»، في سياق الأسباب التي نوهنا بها آنفاً، هو فضلاً عن تحصيل الانتقال من مفهوم «التراث» العام إلى مفهوم «النص الأكبر» ثم «النص النموذجي»،

التوطئة لبيان مركزية مبدأ «التفاعل» في النظر إلى النص التراثي، وتداوله، وتفسيره؛ فالنسق الثقافي الموصول بنص ما ليس بنية مجردة أو ماهية متعالية، غير قابلة للمقاربة، وإنما هو محيط من النصوص المتراكمة في الزمن، والمسافرة عبر الفضاءات والأذهان والبيئات الاجتماعية. والنص حين يوسم بكونه منجزاً ثقافياً فكيما تستجلي قيم تفاعله الذاتي مع نظائره في نطاق الجنس المفرد، ومع محيطه النصوصي المنتج في شتى سياقات المعرفة التراثية، ومن ثم: «إذا كان البحث في نص معين، كما تقتضي ذلك أية نظرية للنص، يتم من خلال جنس نصي خاص، فإن نظرية التفاعل النصي تتيح إمكانية التعامل مع النص من جهة «تفاعله» مع نصوص أخرى من أجناس مختلفة، ظهرت في الفترة نفسها أو في فترات سابقة أو لاحقة... وهذا العمل علاوة على كونه يسمح لنا بالنظر للنص في ذاته، يتيح لنا إمكانية النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه» (ص 50).

3 - بين النص والنصية: نحو مجاوزة اللانص

يتبلور الموروث الثقافي وفق هذا المنظور، على قاعدة من المنتوجات اللفظية، التي تشكل فيما بينها كوناً من النصوص، المتصلة ببعضها بصلات الترابط والتساند والتكامل. بيد أن وجود هذه النصوص تاريخياً، وتواترها كتابياً أو شفاهياً، لم يكن كفيلاً وحده بإكسابها شرعة التداول النقدي والمعرفي، في السياق الذي لا تقتصر فيه على الحضور، بل الفعالية والاعتراف بقيمها المعرفية والجمالية. بتعبير آخر إن التراث القديم، كما وصلنا، لم يكن يشوي في أطوائه عوامل تآلفه الذاتي (الثابت)، بل أسباب انفصامه؛ وذلك بفعل هيمنة نظرة معيارية ترى إلى رصيد ضخم من التصانيف - من مثل القصص الخرافي والعجائبي

والشطاري، وسرود الهزل والبطولات، وأخبار الحمقى والظرفاء والمغفلين، وحديث الزنادقة والباطنية والنحل المارقة، وغيرها - باعتبارها ضرباً من الفعالية الكلامية المرذولة، وصنفاً من التأليف غير الجدي، الذي لا يليق بجمهرة الآخذين بعلوم اللغة وفنونها، استحضارها على جهة التمثيل والاستشهاد، ناهيك عن إعمال الفكر فيها بقصد الكشف عن «سر صناعتها» وسبر «وجوه بيانها» والتعريف بنمط برهانها. وسيترتب عن مثل هذا التناول منزع فكري يجزئ النص التراثي إلى قسمين: أولهما شرعي/ جاد/ نافع/ محمود/ فصيح... والثاني: فهم/ هزلي/ ضار/ مرذول/ عامي... والحاصل أن الشق الثاني بات خارج نطاق النص الأكبر، وعلى هامشه النظر إليه، في آن، فكان من المستساغ وسمه - كما ذهب الباحث - بـ «اللانص» (انظر الصفحات: 51، 52، 75، 85، 62).

والظاهر أن من بين العوامل المركزية التي ساهمت في نشأة ظاهرة اللانص عدم الاحتفاء بقيمة «النصية»، بما هي حصيلة للخبرات الأسلوبية، والجمالية، والبنيوية، الوظيفية، المتضامنة في تحقيق أدبية نص ما، وطبع مكوناته التعبيرية بسمة التميز والفرادة. إذ لو تم الاعتراف بالقيم المفترضة لأي نص، مهما كانت مرتبته في المنظومة الثقافية، وأياً كانت صيغة أدائه (الكتابية أو الشفاهية)، وبصرف النظر عن منحاه البلاغي، لتم تجريد الموروث النصي من الإسقاطات القيمية المتحولة بحسب الأزمنة والفضاءات، والمتغيرة بتغير الخبرات والأذواق. وعليه لن يكون لمفهوم «النصية» من قصد إلا توطئة الانتقال من القراءة التجزئية إلى النظر التكاملي، في أفق مجاوزة مأزق اللانص في الموروث القديم. يقول الباحث:

«نستعمل مفهوم النص استعمالاً جديداً يخرج به عن الاستعمالات القديمة. وما يمكن أن يوحي به توظيفنا هنا هو أنه يتجسد من خلال

«النصية» التي تجعل من إبداع لفظي ما ذا درجة من الحظوة والقبول لدى التقليد الأدبي أو الرأي العام الأدبي المهيمن في حقبة من الحقب. وبحكم هذا الموقع يكون له دور النموذج والمؤثر في باقي الفعاليات النصية التي تنتج في نطاقه، أو تدور في فلكه» (ص 51-52).

بتعبير آخر يمكن اعتبار «النصية» استثماراً لثوابت الجنس ومكونات النوع وسمات النمط في تشغيل إمكانيات الكلام، فتصير النصية الناجحة هي تلك القادرة على ابتداع معادلة مثلى في هذا الإطار من الضوابط والمحددات، وتتحول، من ثم، إلى نموذج متعال، يرسم المعالم التقريبية (الجنسية والنوعية والنمطية) للنصوص اللاحقة. بيد أن المعضلة لا تكمن في طبيعة هذا الافتراض بصدد ماهية «النصية»، بل بصيغ تداول تلك الماهية في الزمان، وما ينشأ مع تباعد الحقب الثقافية، وتبدل قيم التلقي من تحول في طبيعتها. ذلك أن الخبرة الجمالية المعاصرة (مثلاً) التي تدين بأصولها لزمن إبداعي وثقافي تلا بعقود وأجيال (ثقافية) الخبرة النصية التراثية، غير ملزمة بأخذ المعايير القرائية من النظر المأثور، بل هي مطالبة بالأخذ بالتقاليد الناشئة عن تفاعلها مع النصوص المعاصرة، والسعي من ثم إلى قراءة النص التراثي من أفق الانشغال المعرفي والجمالي الحاضر. وهكذا تبقى «النصية» مرتبطة بالزمان وتخضع لضرورات التحول والتغير تبعاً لتقلبات الأحوال والمحيط، بينما النص («سيرة عنترة» مثلاً) يمثل وجوداً ثابتاً، ولا يفارق ثباته إلا بتحوله إلى تجليات من القيم النصية» الفاعلة في توليد نصوص أخرى مشابهة، تمتح منه المبادئ الثابتة، والمكونات المتحولة، والتجليات المتغيرة. ومن ثم بات بدهياً أن:

«نجد النصية تتغير بتغير الأزمنة والأمكنة، لكن ما يتغير فعلاً ليس النصية في ذاتها، ولكن تجلياتها العملية، والمفاهيم التي بواسطتها

ترصدها... ونحن عندما نقرأ الآن إلياذة هوميروس والقرآن الكريم ومعلقة امرؤ القيس قراءة جديدة فذلك لأننا... نريد أن نجلي نصية جديدة بناء على ما يقدمه لنا السياق الذي نعيش فيه» (ص 48-49).

من هذا المنطلق حاول الباحث إعادة النظر في علاقة النصوص المركزية بنظيراتها الهامشية، مقترحاً نقلة نوعية في الفهم والتفسير، تلغي مساحات اللانص في التراث القديم، وتنظر إلى الأفق العام من قاعدة النسقية، بالنهج الذي تنتظم فيه مفاهيم «النص الأكبر» و«النص النموذج» و«التفاعل النصي» و«النصية» ضمن شبكة دلائلة منسجمة ووظيفية، تحيل كل حلقة فيها على البناء الكلي، بشكل جدلي يسمح بإعادة النظر في الموروث السردي، ويكفل - في الآن ذاته - تجديد آلية القراءة والتفسير النظرين بصدد مفاهيم: «الجنس» و«النوع» و«النمط»، سواء كما رسخها النظر النقدي والبلاغي المأثور، أو كما تحقق بالفعل في الكلام التراثي.

لقد أراد سعيد يقطين من كتاب «الكلام والخبر» أن يشكل مقدمة لفهم السرد العربي، كما أراده خطوة تنظيرية تحاول حل عدد من الأسئلة الجوهرية بصدد السردية العربية عموماً، وبصدد نهج «السرديات» بشكل خاص؛ سواء على جهة اختصاصها بالمادة الحكائية، أو بالخطاب، أو بالنص. غير أن الكتاب لا يقف عند حدود ضبط معايير التمايز بين أنهاج تلك السرديات المختلفة، وتدقيق النظر في حقول اختصاص كل منها، بل يتخطى ذلك إلى محاولة بناء تصور جديد للأجناس التراثية بأنواعها وأنماطها المختلفة، واصلاً كل ذلك بفهم مغاير للنص والنسق الثقافي؛ وذلك من خلال معادلة: «المبادئ» بالأجناس، و«المقولات» بالأنواع، و«التجليات» بالأنماط، في مستوى أفقي؛ ثم واصلاً الجنس بالقصة، والنوع بالخطاب، والتجليات بالنص، في مستوى العمودي؛ على اعتبار

اقتران الدوال الأولى (الجنس/ المبادئ/ القصة) بقيم «الثبات» والثانية (النوع/ المقولات/ الخطاب) بقيم «التحول» والثالثة (النمط/ التجليات/ النص) بقيم «التغير»، في سيرورة جدلية مستمرة. وهي معادلة تحقق الانسجام النظري المطلوب للانتقال إلى أي تحليل تطبيقي يتناول مختلف الأجناس السردية، وليس فقط «السيرة الشعبية» (التي خصص لبنياتها الحكائية كتاباً بأكمله: هو «قال الراوي»)، كما تكفُل انسجاماً عز نظيره في النظر المعاصر إلى قضايا الأجناس التراثية، مما يجعل الكتاب نصاً مركزياً في النقد العربي المعاصر، سيمتد بتأثيره لسنوات عديدة قادمة.



الهوامش

1) صدر عن المركز الثقافي العربي، بيروت – البيضاء، 1998.

* * *

● أما قبل:

كان النقد الروائي قبل الناقد والمفكر الروسي ميخائيل باختين يسير مسارين لا يلتقيان؛

المسار الأول:

تجنيس النص الروائي ووضعه داخل تصنيفية خاصة به، وهذا المسار ينتمي إلى الشعرية التاريخية (أي دراسة الرواية على المستوى الدايكروني أو التطوري). وقد كانت تؤيد هذا الاتجاه وتتبناه الأوساط النقدية الروسية المؤيدة للشيوعية والنقد الماركسي. ويعد كتاب ليون تروتسكي (الأدب والثورة) وكتاب بيلنسكي (الممارسة النقدية) وكتاب فيسيلوفيسكي (الشعرية التاريخية) أهم الممثلين لهذا الاتجاه.

وقد عارض باختين الشعرية التاريخية، منذ البدء، لأنه كان يرى فيها إرهاباً فكرياً عن طريق الالتزام الأيدلوجي الذي فرضه الحزب الشيوعي السوفيتي السابق على الروائي والناقد معاً. وكان نتيجة هذه المعارضة تأخر انتشار أبحاث باختين في الأوساط الثقافية لأكثر من أربعين سنة، لمنع السلطات الثقافية السوفيتية آنذاك بنشرها، وكذلك اضطرار باختين للكتابة بأسماء مستعارة مثل (بافل ميد فيدف) و(ف. فولشينوف) خشية الملاحقة والاعتقال.

المسار الثاني:

دراسة البنية الروائية، بمصطلحات شكلية بحتة، أي دراسة أدوات البناء الروائي. هذا المسار ينتمي إلى الشعرية اللغوية أو الشكلانية

(دراسة الرواية على المستوى الساينكروني أو الوصفي) ويعد كتاب (نظرية المنهج الشكلاني - نصوص الشكلانيين الروس) لياكوبسن وآخرين أهم ممثل لهذا الاتجاه.

وقد انتقد باختين هذا المسار من وجهة نظر (سوسيو - لفظية) فرأى أن المذهب الشكلاني هو جمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية، ومن هنا يأتي هذا الشيء لمصطلح (اللغة الشعرية) فضلاً عن الاهتمام بـ (طرائق) من كل الأنواع.

وبعملهم هذا أهمل الشكلانيون المقومات الأخرى لفعل الخلق، والتي هي المضمون، أو العلاقة بالعالم، والشكل بمعناه هنا كتدخل من قبل المؤلف، كاختيار يقوم به فرد فريد بين العناصر الموضوعية والعامة للغة[1]. كما أن الفاعل في النظرية الشكلانية مفقود تماماً. فالفئات التي تعرضها اللسانيات وتتبناها الشعرية الشكلانية هي «هي تصنيفات (للغة) بصرف النظر عن الفاعل، وهي فعالة تماماً في الحقل الذي حددته اللسانيات لتجعل من نفسها علماً، لكنها لم تكن كذلك أبداً في الممارسات الدلالية المعقدة (مثل الرواية) حيث تتم الدلالة (هذا يدل) انطلاقاً من الفاعل ومعه»[2].

بعد هذه الانتقادات التي قدمها باختين للشعريتين التاريخية والشكلانية، حاول أن يجمع بين أهم مميزاتها فدرس الرواية دراسة تطورية منطلقاً من الجذور الصنفية للجنس الروائي وهي الكرنفال والهجاء المينيبي والحوار السقراطي، حيث يرى باختين أن الشكل الروائي (الحواري) هو الامتداد الطبيعي للتقاليد الصنفية آنفة الذكر.

كما حاول إعادة تقويم البنية الروائية على أساس مصطلحات جديدة كل الجدة في النقد الروائي تقوم على فلسفة (سوسيو - لفظية) للغة.

وبهذا يكون مشروع باختين مشروعاً وسطياً «فتحت اسم (شعرية

الموروثة عن سابقاتها التاريخية والشكلانية يكشف باختين قارة (أرضاً) جديدة لا تستطيع أدوات الشعرية بلوغها»[3].

● فلسفة اللغة عند باختين:

إن اللغة بوصفها فاعلاً للتصوير، تمتلك العديد من العناصر التي تحيل على مستوى الإخبار عن موضوع الفعل الكلامي، لكنها في الوقت نفسه تمتلك عناصر أخرى تحيل على مستوى التمثيل فتصبح موضوعاً للتصوير (فضلاً عن كونها فاعلاً له).

وعلى ذلك يكون كلام الشخصيات موضوع تصوير فني في النثر الروائي، إذ يدخل كلام الشخصية بوصفه عامل تفكيك للغة الرواية يحمله التنوع الكلامي إليها، فهو - تبعاً لذلك - لا يصور فقط (بكسر الواو) بل يصور أيضاً (بفتح الواو)، كما لا يقتصر ذلك على كلام الشخصيات، بل إن كلام المؤلف نفسه يصبح موضوع تصوير فني في الرواية أيضاً، فلغة الرواية «لا يمكن أن تموضع لا على السطح ولا على الخط. إنها نظام سطوح متقاطعة، والمؤلف بوصفه خالقاً لكل شيء... يقيم ضمن المركز المسيطر عليه، المكون بوساطة تقاطع السطوح»[4]. إن جميع الخطابات اللسانية (الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، والخطاب غير المباشر الحر) توظف في الأدب الروائي لنقل خطاب (الآخر). وبدمج هذه الخطابات وحوارها - بعدها صادرة عن شخصيات ذات توجهات اجتماعية مختلفة - وبتعدد السطوح اللسانية وحوارها وتواصلها اللفظي، تتضح لنا أكثر قضايا التركيب الروائي في عناصرها الدقيقة.

إن الأساس المنهجي الذي انطلقت منه فلسفة اللغة عند باختين هو عد التعبير نشاطاً سابقاً على التجربة، إذ «ليس النشاط الذهني هو الذي

ينظم التعبير بل على العكس من ذلك، إن التعبير هو الذي ينظم النشاط الذهني الذي يقولبه ويصوغه ويحدد اتجاهه»[5].

ومادام التعبير مسكوناً من (الآخر) فإن التحدث أو التلفظ ذو طبيعة اجتماعية وليست ذاتية كما ترى مدرسة (فوسلر)، يلتحم، عند باختين، المظهر اللساني بالمظهر الاجتماعي، ففعل الكلام «أو بدقة أكثر إنتاجه، أي التحدث، ذو طبيعة مجتمعة»[6].

وعلى أساس ذلك فإن فلسفة اللغة عند باختين فلسفة (سوسيو - لفظية) تقيم اللساني في الاجتماعي.

لقد اجترح باختين مصطلح «صورة اللغة» لدراسة التنوع الكلامي في لغات الرواية، فضلاً عن دراسة (الكلمة) في الرواية بوصفها قيمة اجتماعية وأيدلوجية، تخص إنساناً اجتماعياً، مشخصاً ومحدداً تاريخياً فكأن مصطلح «صورة اللغة» يحيل على الرواية البوليفونية (أو متعددة الأصوات) بوصفها مرآة عاكسة للغات الاجتماعية على هيئة صورة فنية لها.

ينطوي مصطلح (صورة اللغة) عند باختين على ركيزتين رئيسيتين:

الأولى: هي رسم طرق المنهج الاجتماعي في اللسانيات.

الثانية: هي دراسة قضايا التركيب في النص الروائي بوصفه كلاً، وليس بصورة جزئية.

وعلى وفق هذا المفهوم سوف يغادر النقد الروائي، عند باختين، معالجة القضايا اللسانية في النص (الكلمة، الجملة، المقطع) لينصرف إلى دراسة التواصل اللفظي فيه.

وهذا التوجه يستتبع دراسة من نوع آخر، ومن وجهة نظر أخرى، تلك هي الدراسة السوسيولوجية للتفاعل اللفظي «فإذا كان الموضوع

الخاص للجنس الروائي هو الإنسان المتكلم وكلمته الطامحة إلى قيمة اجتماعية وانتشار، بوصفها لغة خاصة من لغة التنوع الكلامي، فإن المشكلة المركزية للأسلوبية الروائية يمكن صياغتها على أنها مشكلة التصوير الفني للغة، مشكلة صورة اللغة»[7].

● مفهوم الأيدلوجيا عند باختين:

إن الفلسفة الماركسية أرهقت المؤلف بإجبارها إياه على تبني أيدلوجيتها حتى (أدلجته) عبر ما يسمى بالأدب الملتزم، حيث ترى الماركسية أن الأيدلوجيا ما هي إلا «تغطية للصراعات المجتمعية والبناء الطبقي»[8].

وحتى الماركسيين الجدد أمثال ألتوسير وكازانوف ولوسيان غولدمان لم يخرجوا عن جوهر هذه النظرة، فالرواية عند غولدمان، بوصفها أيديولوجيا، تمثل موقفاً من الحياة والواقع، ويتم ذلك عن طريق (تفسير) العمل الروائي، أي ربط البنية الداخلية للعمل الروائي بمنظومة القيم الأيديولوجية خارجه، ومن ثم موقف المؤلف من تلك القيم إذ «يرى غولدمان أن الارتباط بين البعدين الجماعي والشخصي (الكاتب المبدع) لا يمس إلا البنى الذهنية، أي المقولات التي تسير المجموعة والفرد في آن. فالبنى الذهنية ذات بعد جماعي، ولا تمت بصلة إلى تصور الفنان ونواياه الواعية وغير الواعية، الأيديولوجية أو الفردية، وإنما ترتبط بما يراه ويحسه ويعايشه. فيكون عندئذ جزءاً من كل»[9].

وواضح أن غولدمان يطور نظرية الانعكاس الماركسية عن طريق مطالبة الفن الروائي باتخاذ موقف جمالي وأيديولوجي من الواقع، إذ يرى أن هناك تناظراً أو تقابلاً بين الشكل (أي البنية الداخلية للنص) والمضمون أي (الحقل الثقافي والأيديولوجي) وهدفه من جراء تحليل البنية

الداخلية للنص هو «الوصول إلى تحديد البنية الدالة التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق النص. ثم بعد اكتشاف البنية العميقة ينتقل إلى مجال المقارنة، بحيث يربط هذه البنية ببنية أوسع مناظرة لها، يتلمس وجودها في الحقل الثقافي أو الأيديولوجي»[10]. وهذا التناظر ما بين داخل النص وخارجه هو الذي يفرض على المؤلف تبني أيديولوجية ما حتى إذا كانت «عن طريق مضامين خيالية تخالف أشد الخلاف المحتوى الواقعي للوعي الجمعي»[11].

أما الشعرية الشكلانية، فبتخليها عن مفهوم الفن كتمثيل (Representation)، فقد قتلت الموضوع وقتلت معه المؤلف بوصفه فاعلاً له أيديولوجية خاصة، فأيديولوجية النص لدى الشكلانيين «لا تكمن في مرجعيته، وإنما في طاقته على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه... فمعنى الأيديولوجيا يقوم على فكرة النص كبنية متكاملة مغلقة تسيرها عناصر داخلية مستقلة عن العوامل الموضوعية الخارجية»[12]. لكن باختين نظر إلى الأيديولوجيا نظرة مغايرة، منطلقاً من الفلسفة السوسيو - لفظية التي يؤمن بها، فالأيديولوجيا عند باختين هي تركيبة ألسنية ومنطق مجتمعي[13]، وهي في الوقت نفسه انزياح في الذهن تحققه (الكلمة) أو (الأيديولوجيم) الذي هو أصغر وحدة أيديولوجية. فلا فصل لدى باختين بين اللغة الاجتماعية وتجلياتها الأيديولوجية، لأن كل لغة اجتماعية تعبر عن أيديولوجية متكلميها بلا وساطة.

مع باختين، يكون الحديث عن أيديولوجيا الرواية، وليس الرواية بوصفها أيديولوجيا. ففي النص الحواري نكون إزاء وجهات نظر متعددة، كل وجهة نظر تنطلق من وعي أيديولوجي معين، فالحقيقة في النص البوليفوني حتى لو كانت وحيدة «تتطلب أشكال وعي متعددة وإنما لا تستوعب، من حيث المبدأ، في وعي واحد، وإنها بحكم طبيعتها حادثية،

وتتولد من تماس أو احتكاك مختلف أشكال الوعي»[14]. والحق أن المؤلف في النص الحواري لا يملك إلا الحياد في عرض رؤى شخصياته. في النهاية تتكون – عبر وجهات النظر المتباينة – حزم أيديولوجية بحسب تعدد الشخصيات المتبنية لها، تشكل العالم الروائي المتخيل، وتقوم بصياغة مادته القصصية. إن القيم الأيديولوجية في النص الحواري غير مصنفة، ولا محكوم عليها من لدن المؤلف.

إذن فوظيفة الأيديولوجيا – أو الأيديولوجيات المتعددة – في الرواية هي تشكيل مادة العالم الروائي، إذ «تكون الأيديولوجيا – أو بالأصح الأيديولوجيات – هنا – أي في النص الروائي متناقضة، لكنها غير منظمة، غير معدة، غير محددة، ولا تعمل إلا (كمادة للتشكيل) بهذا المعنى لا يكون للنص البوليفوني سوى أيديولوجيا واحدة هي الأيديولوجيا المكونة Formatrice الحاملة للشكل»[15].

لقد اكتسب مفهوم الأيديولوجيا عند باختين خصوصيته وفرادته عبر قطيعته الإبستمولوجية مع غيره من المفاهيم الأيديولوجية الشائعة والمنهجية حتى ستينيات القرن العشرين، إذ أصبحت لها – في نظرنا – هوية تميزها عن نظرية الانعكاس الماركسية، ونظرية سوسيولوجيا الأدب عند غولدمان بجذورها عند جورج لوكاش وموريس بلانشو، وكذلك اختلافها (أو خلافها) مع آراء الشكلانيين الروس.

● الكلمة، الصوت، والحوارية:

يكتسب مصطلح (الكلمة) لدى باختين أهمية كبيرة، فهو يشير – ضمناً – إلى مفهوم التواصل اللفظي، بمعنى آخر أن التواصل ينتمي إلى حقل التلفظ وليس إلى حقل اللغة. وذلك إشارة إلى طبيعته الدينامية،

فهو يشير إلى «مفهوم اللغة القائمة على الفاعل أو الفاعل القائم في اللغة»[16].

وهذا ما حدا بالنقاد الفرنسيين - لاسيما كرستيفا وتودوروف - إلى مضارعته بمصطلح الخطاب[17] (Discours) لشيوع الأخير واستقراره في المدارس النقدية في ستينيات القرن العشرين.

ومادام هناك تواصل لفظي في جوهر (كلمة) شخصية روائية ما مع شخصية أخرى أو مجتمع أو فكرة أخرى، فإن (المبدأ الحواري) سيكون حاضراً آنذاك. ولذلك يمكن القول «إن كل تواصل لفظي، كل تفاعل لفظي، يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي في شكل حوار»[18].

لقد انطلق باختين من فلسفة التفاعل اللفظي - الاجتماعي ليتبنى مصطلح الحوارية (Dialogism) إذ يعد الفضاء اللفظي بين المرصودين في البنية الروائية فضاء حوارياً بمعنى أن (الكلمة) في النثر الروائي الحواري تعد وسيطاً بين النص ومحيطه الاجتماعي الأساسي. وبذلك تكون الرواية شكلاً من أشكال التواصل اللفظي (الشفاهي) أو قطعة فسيفساء من الاقتباسات، إذ أن كل (كلمة) هي نقطة تقاطع مع (الكلمات) الأخرى.

إن الجوهر الحواري يقوم على تعدد الخطابات الشخصية في الرواية، لأن (الصوت الآخر) يكمن في (كلمة) الشخصية أو خطابها. ونستذكر، هنا، بالمونولوج الرائع الذي أنتجه (راسكولينيكوف) الشخصية الرئيسة في رواية دوستويفسكي (الجريمة والعقاب) بعد أن جاءته رسالة من أمه تعلن فيها نبأ خطوبة أخته من المحامي (لوجين). إن هذا المونولوج تختلط فيه عدة لحظات قولية للأم والأخت والمحامي مع اللحظات القولية لراسكولينيكوف، في هذا المونولوج عدة أصوات[19] متضاربة، ومتناقضة أحياناً. فالكلمة/ الخطاب في الرواية الحوارية «تكون موزعة على لحظات

قولية تستطيع (أنا) متعددة أن تشغلها في وقت واحد، ويوصف هذا الخطاب بالحواري أولاً لأننا نسمع عبره صوت (الآخر) المتلقي، فيصبح متعدد الأصوات بعمق، لأن مجموعة مواقف كلامية تسمعنا صوتها من خلاله»[20]. من هنا ندرك مدى التنازع بين الأصوات حول الحقيقة الواحدة، فما الحوارية إلا مصطلح «تجدد الانتماء المزدوج للخطاب (الكلمة) إلى الأنا وإلى الآخر»[21].

لقد أكد باختين على التقاليد الصنفية للرواية الحوارية، ووجد جذور هذه التقاليد في الكرنفال[22] والهجاء المينيبي[23] والحوار السقراطي[24]. فالكرنفال مثلاً، يجسد الأدب المضاد لأدب الطبقة الحاكمة، الذي يقوم على تصنيف البشر وتقسيمهم، فعمل الأدب المضاد على إلغاء الثنائيات الضدية (الله - الفرد)، (الملك - العبد)، (الرجل - المرأة)... إلخ لتدخل في تكافؤ ضدي و(حوارية)، فكانت المراسيم الكرنفالية (خلع التاج، التتويج، والضحك الكرنفالي... إلخ) بمثابة رد فعل الطبقات المسحوقة من المجتمع تجاه سياسة الدولة. وهكذا نشأت تقاليد الفن الروائي الحواري في أحضان الكرنفال والهجاء المينيبي والحوار السقراطي، على أساس التكافؤ الضدي بين المتحاورين.

وقد استلهم الفن الروائي - عبر مسيرته الطويلة - تلك التقاليد، بوصفه وليد الطبقة البرجوازية، حيث يؤكد على الذات الإنسانية، وصراع هذه الذات مع القوانين التي خلقتها (الله، المجتمع، التقاليد...) وإذا ما علمنا أن التقاليد الصنفية، آنفة الذكر، بوصفها أشكالاً نثرية أولى، قد مارست تدمير الوثوقية الاستبدادية للغة الأدبية النثرية - لاسيما اللغة الخطابية الاستعلائية - وأنها كانت موضع هزء وسخرية، وكانت تجري خارج الكنيسة، لم ندهش بوصف الرواية بـ (الجنس الوضيع) أو (الجنس الهدام).

إن الشكل الروائي الحواري هو الشكل الذي يجسد الصراع أو التكافؤ الضدي من بين أشكال النثر الروائي، فهو الامتداد الطبيعي للتقاليد الصنفية للنثر الروائي على امتداد تطوره. وقد بحث باختين عن الأشكال الروائية التي تسير على هذا الخط من التطور فوجدها في روايات (سويفت) و(رابليه) و(دوستويفسكي) الذي تمثل رواياته قمة ما وصل إليه الشكل الروائي في النثر الروائي. كما حاولت جوليا كرستيفا مواصلة الطريق فبحثت عن الشكل الحواري في رواية القرن العشرين فوجدته في أعمال (جيمس جويس) و(فرانز كافكا) و(مارسيل بروست).

ونستطيع إيجاز سمات النزعة الحوارية ومقوماتها في الجنس الروائي فيما يأتي:

1 – كثرة في الأصوات كاملة القيمة.

2 – كل صوت يمثل كيانه بصورة تامة عبر:

أ – الانتساب إلى شخصية روائية معينة، أي تشخيصه في الرواية.

ب – التعبير عن أسلوبها الخاص.

جـ – تجسيد وجهة نظر الشخصية على المستوى الأيديولوجي.

د – توفر ملامح اللغة الاجتماعية[25] التي تنتمي إليها الشخصية.

3 – التصوير المنولوجي لعالم كل شخصية.

4 – كل صوت – لاسيما الأصوات الرئيسة – يدخل، أسلوبياً، في وعي الصوت الآخر، ويتجلى ذلك في الأسلوب غير المباشر الحر.

5 – يلتحم مع هذا الصراع، صراع آخر بين وجهات النظر، فتتقاطع وتتحاور تبعاً لاختلافها عند الشخصيات.

6 – من سمات الرواية الحوارية، أن تكون الشخصية الروائية منفتحة على

العالم، تملك حريتها الداخلية، وتتقبل آراء (الآخر) وتدخل في (حوار) معها.

7 - تكون الفكرة في الرواية الحوارية غير منجزة، وغير مستقرة، ولانهائية، تتنازعها الأصوات المتصارعة حولها.

8 - أن تكون الأصوات الأخرى - لاسيما الرئيسة منها - التي تدخل في صوت البطل، بمستوى صوته، ومنظوراتها إلى جانب منظوره.

9 - أن يدخل تنوع الأساليب اللغوية، واللغات الاجتماعية، وصور اللغات الاجتماعية، وصور اللغات المختلفة في علاقات حوارية (جنباً إلى جنب أو الواحد أمام الآخر داخل العمل الروائي).

10 - أن يقف المؤلف على مسافة فاصلة عن بقية أبطاله، بحيث لا يندمج الوعي الذاتي للأبطال مع وعي المؤلف وصوته، كما يجب أن يكون المؤلف مقيداً بالمنطق الداخلي لشخصياته.

11 - الإبقاء على مسافة فاصلة بين الأصوات، فلا يندمج صوت بآخر، ولا يتشربه ولا يمتص قيمته الأيديولوجية، أي يحافظ على كامل استقلاليته.

إن الحوارية مفهوم سيميائي، يتخطى حدود اللغة ليدخل مجالاً أو حقلاً أوسع هو حقل أو علم اللسانيات (translinguistics) - عندما يشير إلى دخول صوت (الآخر) في خطاب الشخصية - كما أصبحت الحوارية، بعد باختين، تشير إلى رؤية عامة في الفكر والفن والحياة، يمكن تطبيقها على مختلف المجالات لأنها نظرة حديثة تقوم علي المبدأ الجدلي (للديالكتيك) مع النظرة المونولوجية المسبقة.

● حوارية أم حواريتان؟

كثيراً ما يشير النقاد إلى غموض مصطلح (الحوارية) لدى باختين

- فضلاً عن اتهام الخطاب الباختيني بأنه خطاب مهزوز ورجراج - بل إن تدوروف يشير إلى اضطراب (الحوارية) أصلاً في فكر باختين.

فهل هناك غموض أو اضطراب في طروحات باختين النقدية ومصطلحاته؟

باعتقادنا أن ارتباك النقاد في تحديد مفهوم دقيق لمصطلح (الحوارية) لم يأت من غموض المصطلح أو اضطرابه، بقدر ما جاء من تطور النظرة إليه. فقد مر مصطلح (الحوارية) لدى باختين - في رأينا - بمرحلتين مهمتين:

المرحلة الأولى: مصطلح الحوارية بمفهومه التقني

وذلك عندما درس باختين رواية (دوستويفسكي)، ووضع عدة سمات تقنية لقيام الحوارية في النص الروائي. وأعلن أن ملحمة (تولستوي) مونولوجية، بينما رواية (دوستويفسكي) حوارية. وذلك على أساس التقابل بين الملحمة والكرنفال بوصفهما جذرين صنفين مختلفين أشد الاختلاف.

المرحلة الثانية: مصطلح الحوارية بمفهومه الفلسفي

فقد عاد باختين في كتابيه الشهيرين (الكلمة في الرواية) و(الماركسية وفلسفة اللغة) ليعارض بين جنسين متباينين هما الرواية والشعر، فرأى أن الجنس الروائي حواري، بينما الجنس الغنائي مونولوجي. وذلك على أساس أن الأول يقوم على فلسفة التواصل اللفظي - الاجتماعي، بينما يقوم الثاني على مونولوجية لغة الشاعر بعيداً عن التمثيل أو المحاكاة.

إن الجنس الروائي لدى باختين، في هذه المرحلة، حواري بصورة

مطلقة، فليس هناك رواية مونولوجية وأخرى حوارية. وهذا ما يجعل لمصطلح (الحوارية) نزعة فلسفية أكثر منها تقنية.

ولصعوبة تبيّن نظرية إجرائية واضحة المعالم، لدى باختين، في المرحلة الثانية لمصطلح الحوارية، نرى أن نقاد الرواية عزفوا عنه، وعملوا على دراسة المصطلح وتطبيقه بمفهومه التقني. أما منظرو الشعرية وفلاسفة اللغة، فقد تناولوا المصطلح بمفهومه الفلسفي.



الهوامش

1) ينظر: نقد النقد - تزفيتان تودوروف - ت: سامي سويدان - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986 - صفحة 75.

2) شعرية محطمة - جوليا كرستيفا -ت: وائل بركات - مجلة - نوافذ - النادي الأدبي الثقافي - جدة - ع (15) - آذار - 2001 - صفحة 183.

3) المصدر نفسه صفحة 199.

4) The Kristeva reader - Edited by Tori moi - basil black well - Oxford - 1989 - P61.

5) الماركسية وفلسفة اللغة - ميخائيل باختين - ت: محمد البكري ويمنى العيد - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - 1986 - صفحة 116.

6) المصدر نفسه - صفحة 110.

7) الكلمة في الرواية - ميخائيل باختين - ت: يوسف حلاق - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - 1988 - صفحة 114 وقد ترجم محمد برادة هذا الكتاب بعنوان (الخطاب الروائي) - دار الفكر - القاهرة - 1987.

8) الأيديولوجيا كتعبيرة ثقافة - علي حرب - مجلة دراسات عربية - دار الطليعة - بيروت - ع 8-12-1982 - صفحة 53. في حين يرى (فرانسوا شاتولي وباشلار وجونارفوهي) أن الأيديولوجيا هي رؤية للعالم خاصة بثقافة وحضارة ومجتمع، أما (غرامشي وميشيل فوكو روجيه كارودي) فيرون أن الأيديولوجيا هي هيمنة ثقافية داخل المجتمع المدني.

9) في البنيوية التكوينية - دراسة في منهج لوسيان غولدمان - د. جمال شحيد - دار ابن رشد - بيروت - 1982 - صفحة 78.

10) ينظر: دراسة في سوسيولوجيا الرواية - حميد لحمداني - مجلة: دراسات سال - المغرب - ع 1 - 1987 - صفحة 128-129.

11) الميتافيزيقا، العلم، والأيديولوجيا - عبدالسلام بنعبدالعالي - دار الطليعة - بيروت - 1981 - صفحة 74.

12) مدخل إلى نظرية القصة - تحليلاً وتطبيقاً - سمير المرزوقي وجميل شاكر - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986 - صفحة 114.

13) الأيديولوجيا كتعبيرة ثقافية - صفحة 35.

14) قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي - م.ب. باختين - ت: د. جميل نصيف التكريتي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986. وقد أعادت دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، طبع الكتاب تحت عنوان (شعرية دوستويفسكي).

15) شعرية محطمة - صفحة 195.

16) المصدر نفسه - صفحة 182.

17) الخطاب هو «كل ملفوظ يشترط باثاً ومتقبلاً، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بأية طريقة» تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1989 - صفحة 65، نقلاً عن «قضايا اللسانيات العامة» إميل بنفنست صفحة 141. وهو أيضاً «نص محكوم بوحدة كلية واضحة، يتألف من صيغ تعبيرية متوالية، تصدر عن متحدث فرد، يبلغ رسالة ما» السردية العربية - بحث في الموروث الحكائي العربي - د. عبدالله إبراهيم - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1992 - صفحة 9، نقلاً عن:

Dictionary of language and linguistics - Hartman and stork - P. 29.

18) المبدأ الحواري - دراسة في فكر ميخائيل باختين - تزفيتان تودوروف - ت: فخري صالح - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1992 - صفحة 64.

19) الصوت «ليس وحدة صوتية Phone خرجت من النصوص اليونانية وتتقاطع مع صاحبها، وإنما هو وحدة صوتية فقدت حقيقتها، وتهتم بموقع بثها، وبموقع الفاعل المتكلم» شعرية محطمة - صفحة 187.

20) المصدر نفسه - صفحة 183-184.

21) الكرنفال: طقس احتفالي (تنكري) يجري خارج الكنيسة. تقلب فيه التراتبات الاجتماعية فيصبح الملك عبداً، والعبد ملكاً. وأهم مراسيمه: خلع التاج، التتويج، والضحك الكرنفالي... إلخ. ويجسد رد فعل الطبقات المسحوقة على ظلم الملوك وجورهم. وهو ينتمي إلى صنف الأدب المضحك بجد.

22) الهجاء المينيبي: نسبة إلى الفيلسوف الإغريقي مينيب. وهو عبارة عن مشاهد ساخرة هجائية وينتمي الهجاء المينيبي أيضاً إلى الأدب المضحك بجد.

24) الحوار السقراطي: نسبة إلى الفيلسوف الإغريقي سقراط، حيث كان يستوقف شخصاً ما، لا على التعيين، ويعقد معه حواراً حول قضية ما، بدون أي حكم مسبق عليها - أي يكون الحوار متكافئاً - والهدف منه الوصول إلى حقيقة تلك القضية، والحكم فيها.

25) يعرف باختين اللغة الاجتماعية بقوله «إننا لا نقصد باللغة الاجتماعية جملة السمات الألسنية التي تحدد لغة ما وفرادتها اللهجوية، بل الجملة المشخصة والحية لتفردها

الاجتماعي الذي يمكنه أن يحقق ذاته في نطاق اللغة الواحدة عن طريق التنقلات الدلالية والتنخل المفرداتي» الكلمة في الرواية - صفحة 141.

ثبت المصادر

1) الأيديولوجيا كتعبيرة ثقافية - علي حرب - مجلة دراسات عربية - بيروت - ع (8-12).

2) تحليل الخطاب الروائي - سعيد يقطين - الثقافي العربي - بيروت 189.

3) دراسة في سوسيولوجيا الرواية - حميد لحمداني - مجلة دراسات سال - المغرب - ع 1 - 1987.

4) السردية العربية - بحث في الموروث الحكائي العربي - د. عبدالله إبراهيم - المركز الثقافي العربي - بيروت - 1992.

5) شعرية محطمة - جوليا كرستيفا - ت: وائل بركات - مجلة نوافذ - النادي الأدبي الثقافي - جدة ع 15 - 2001.

6) في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان - د. جمال شحيد - دار ابن رشد - بيروت - 1982.

7) قضايا الفن الإبداعي عن دوستويفسكي - م.ب. باختين - ت: جميل نصيف التكريتي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - 1986.

8) الكلمة في الرواية - ميخائيل باختين - ت: يوسف حلاق - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - 1988.

9) الماركسية وفلسفة اللغة - ميخائيل باختين - ت: محمد البكري ويمنى العيد - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - 1986.

10) المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين - تزفيتان تودوروف - ت: فخري صالح - دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - 1992.

11) مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً - سمير المرزوقي وجميل شاكر - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986.

12) الميتافيزيقا، العلم، والأيديولوجيا - عبدالسلام بنعبدالعالي - دار الطليعة - بيروت - 1981.

13) نقد النقد - تزفيتان تودوروف - ت: سامي سويدان - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد 1986.

14) The Kristeva reader - Edited by Toril moi - Basil Black well Oxford - 1989 - P. 61.

* * *



المقدمة:

ولما كان يعسر على الدارس أن يستقصي جميع النصوص المتصلة بموضوع بحثه فإنه لا مناص له من أن يعمد إلى اختيار ما يعتبره دالاً من المدونة مستجيباً لأهم خصائصها. غير أننا لم نعتمد في هذا البحث اختياراً حقيقياً بل لجأنا في تحديد مدونة السيرة الذاتية إلى ما أدّانا إليه البحث وأعثرنا عليه التّنقيب. ونحن مع ذلك مدركون تمام الإدراك أن ما توصلنا إليه من نصوص سيرة ذاتية ليس سوى عينة من مدونة كبرى لاتنفك تتسع وتتشعب على نحو يجعلها تستعصي على الحصر. وقد رصدنا هذه المدونة في مستويين أولهما تاريخي رتّبنا فيه نصوص السيرة الذاتية حسب تواريخ نشرها والثاني نقدي حاولنا أن نكشف فيه عما ثبت في المدونة واستقر سُنَّة عاملين على استجلاء بعض المقاييس التي تمكّن من تصنيف المدونة.

1 - الإطار التاريخي للسيرة الذاتية

1) **المنطلق والمنغلق:** لا مفر لدارس تاريخ السيرة الذاتية في أدب ما من أن يجعل لبحثه تاريخاً يعده مفتتحاً للمدونة وتاريخاً آخر يعتبره خاتمة لها إذ لا يمكن لدراسة أن تستقيم ما لم تضبط حدود موضوعها ضبطاً دقيقاً. وتاريخ المنطلق إنما يحدد بصدور المؤلَّف الذي يستجيب استجابة تامة لمقاييس السيرة الذاتية ما استقرت حديثاً في عرف النقاد باعتبارها فناً يختلف عن سائر الأجناس الأدبية اللّصيقة به كالرواية والمذكرات واليوميات.

وهذا الأمر يخول لنا أن نعتبر كتاب «الأيام» لطه حسين فاتحة مدونة السيرة الذاتية العربية. فقد صدر هذا الكتاب في جزئه الأول سنة 1929 ثم صدر جزآه الثاني والثالث عى فترات متباعدة واحتوى في آخر كل جزء على ميثاق - سيرذاتي - ثم صدر الكتاب أخيراً في مجلد واحد متضمناً في بدايته ميثاق - سيرة ذاتية - كتبه طه حسين سنة 1954. وهو ما يرسّخ قدَم الكتاب في فن السيرة الذاتية. ومن ثم تكون نسبة طه حسين إلى هذا الفن في الأدب العربي كنسبة «جان جاك روسو» إليه في الأدب الفرنسي.

كما أن هذا التحديد يخول لنا اعتبار ما كتب قبل هذا التاريخ مما يمكّن أن يمت بصلة لفن السيرة الذاتية ليس سوى ما قبل تاريخ هذا الفن على حد ما ذهب إليه: «فيليب. لوجون» Philippe Lejeune » في تحديده لمدونة السيرة الذاتية الفرنسية أما تاريخ المنغلق فهو أمر اعتباري تقديري. فمن الممكن أن نفترض استمرار إنتاج نصوص السيرة الذاتية إلى ما بعد التاريخ الذي يجعله الدارس نهاية للمدونة.

وإن كنا جعلنا مؤلّف زكي نجيب محمود المعنون «بقصة عقل» (1983) خاتمة للمدونة. فذلك راجع إلى كونه أحدث مصادر بحثنا عهداً بالصدور إذ الغاية الأولى من رصد مدونة السيرة الذاتية إنما هي بيان تأثير السابق في اللاحق.

2) ما بين المنطلق والمنغلق: يمكن أن نقسم مؤلفات السيرة الذاتية المتنزلة في هذه الفترة إلى قسمين: أولهما يتضمن ما ظفرنا بتاريخ نشره فرتّبناه ترتيباً تاريخياً. وثانيهما يحتوي على ما لم نتوصل إلى تحديد تاريخ نشره أول مرة.

القسم الأول: أول ما يتنزّل في هذا القسم كتاب «الأيام» لطه حسين. فقد ظهر جزؤه الأول سنة 1929 ثم تتالي جزآه الآخران على تباعد

فصدر الجزء الثاني سنة 1939 وصدر الجزء الثالث سنة 1967 بعنوان «المذكرات» ثم صدر سنة 1972 بعنوان «الأيام». أما الكتاب الثاني فهو «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم. وقد صدر هذا الكتاب سنة 1943، وهو عبارة عن رسائل كان الحكيم قد بعثها إلى صديق له يدعى «أندري» عندما كان مقيماً بفرنسا وبعد عودته إلى مصر. يلي هذا الكتاب في الظهور مؤلّف سيد قطب: «طفل من القرية». فقد أهدى المؤلّف هذا الكتاب لطه حسين قائلاً: «إلى صاحب كتاب الأيام... الدكتور طه حسين بك... إنها ياسيدي أيام كأيامك عاشها طفل من القرية» وتاريخ هذا الإهداء يعود إلى سنة 1945 ويظهر جلياً في هذا الكتاب تأثر صاحبه بطه حسين فيما يتعلق بأسلوب القص على وجه الخصوص. وقد تلا هذا الكتاب صدور مؤلّف «تربية سلامة موسى» سنة 1947 وهو كتاب نحا فيه صاحبه منحى مغايراً لطه حسين شكلاً ومضموناً. فقد استعار سلامة موسى عنوان مؤلّفه من عنوان كتاب هنري أدمز: «تربية هنري أدمز «the education of Henry Adams» وتأثر بهذا الكتاب في نظرته إلى الوجود البشري باعتباره «سيرة عصامية» على حد قول سليم حنا.

وفي منتصف هذا القرن (1950) صدر المؤلّف الخامس وهو كتاب «حياتي» لأحمد أمين وقد تضمن هذا الكتاب ميثاق سيرة ذاتيه، ففيه مقدمه تعتبر عادة أول ميثاق سيرة ذاتيه في الأدب العربي رغم أننا لا نعدم تماماً حضور ما يحيل على الميثاق - السيرذاتي - في المؤلفات السابقه لهذا الكتاب. ثم صدر الجزآن الأول والثاني من كتاب «سبعون» لنعيمه سنة 1959 وصدر الجزء الثالث منه سنة 1960 وميزة هذا الكتاب أنه يحتوي على ميثاق - سيرذاتي- مستكمل، ذلك أن جوهر هذا الميثاق لا يقتصر على المقدمة بل كثيراً ما يحيل عليه المؤلف في سياق الأجزاء الثلاثه فيخرج الميثاق بذلك من مكانه الطبيعي ليتلبس بالنص - السيرذاتي - ذاته. ثم أصدر إبراهيم عبدالقادر المازني سنة 1960 مؤلفه

«إبراهيم الكاتب» ثم أصدر «قصة حياة» سنة 1961. وقد تلا ذلك صدور كتاب «سجن العمر» لتوفيق الحكيم سنة 1964 وهو كتاب وثيق الصلة بكتابه السابق «زهرة العمر» إذا ألحق به تصريحاً قائلاً في الصفحة الأخيرة من «سجن العمر» وقضيت في باريس تلك الأعوام الموصوفة بالتقريب في كتاب «زهرة العمر».

ثم صدر لعباس محمود العقاد كتاب «أنا» بعيد وفاته سنة 1964. ثم تلا ذلك صدور كتاب «قصة نفس» لزكي نجيب محمود سنة 1965. وقد خرجت هذه السيره الذاتيه عن المألوف لأن صاحبها أقامها على أساس الخيال، وسلك فيها مسلك الرمز وهو ما يجعلها أقرب إلى السيرة الذاتيه الذهنية.

وفي سنة 1967 افتتحت السيدة عائشه عبدالرحمن بنت الشاطئ كتابة الترجمة الذاتية النسائية في الأدب العربي وذلك بصدور كتابها «على الجسر» وهو ترجمة ذاتيه تروي علاقتها بزوجها أمين الخولي، وقد قسمت هذه الترجمه إلى مرحلتين هما مرحلة «ما قبل موعدي معه» ومرحلة «ما بعد موعدي معه» وفي سنة 1969 صدرت لشكيب أرسلان سيرة ذاتيه بعد وفاته عنوانها «سيرة ذاتية» وقد عمل فيها صاحبها خاصة على تبرئة نفسه مما قد يدس عليه خصومه. ثم تلا ذلك صدور كتاب «بقايا صور» لحنا مينه سنة 1975 وهو يقول في شأنه «كتبت بقايا صور التي تحكي سيرة حياتي بطريقة تقليدية فيها تصوير نابع من الممارسة في طريقة تقديم السياق». وفي سنة 1983 أصدر «زكي نجيب محمود كتابه» قصة عقل» هي متصلة «بقصة نفس» من جهة أنها تفيض القول في جانب من جوانب النفس لعل المؤلف لم يُوفِه حقه في مؤلّفه الأول وهو من الجانب الفكري من شخصيته.

وما نستنتجه من كل ما تقدم أن نسق التأليف السيرالذاتي كان في

بدايته بطيئاً (إذا لا يفصل بين المؤلَّفين في السيرة الذاتية الأول والثاني مدة تناهز أربع عشرة سنة) وقد تسارع هذا النسق خلال النصف الثاني من هذا القرن مما يدل على استقرار التأليف السيرذاتي ورسوخه فناً من فنون الأدب العربي الحديث.

القسم الثاني: يتضمن هذا القسم مؤلفات السيرة الذاتية التي لم نتوصل إلى تحديد تاريخ صدورها أول مرة. من بين هذه المؤلفات كتاب يحيى حقي «خلّيها على الله» وهو مؤلف نرجح أنه صدر بعد سنة 1960. فقد أحال هذا المؤلف في مرات كثيرة على أعداد من جريدة الجمهورية مؤرخة بسنة 1959 ومصنَّف عنوانه «كتب للجميع» مؤرخ بشهر مارس من سنة 1960. ومن هذه المؤلفات أيضاً كتاب «حياة قلم» لعباس محمود العقاد (نشر الفصل الاول منه سنة 1957) وكتابا «هواجس في التجربة الروائية» و«كيف حملت القلم» لحنا مينه. (في الكتاب الثاني إحالة على أحداث ووقائع يعود تاريخها إلى عام 1967 وهو تاريخ عودته من رحلة أوروبية دامت عشر سنوات). ولم نعثر في غير هذه المؤلفات على ما قد يشير إلى تاريخ النشر أو يوحي به. ذلك هو شأن كتاب «في الطفولة» لعبدالمجيد بن جلون وهو كتاب خصّه صاحبه للحديث عن طفولته الممزقة بين إنجلترا والمغرب الأقصى. بل إن من مؤلفات السيرة الذاتيه ما لم نظفر منه إلا بالعنوان وذلك هو شأن كتاب «معي» لشوقي ضيف مثلاً.

ولا قيمة لمثل هذا الاستعراض التاريخي لمدوّنة السيرة الذاتية إن هو لم يساعدنا على إنارة جوانب من دراستنا وذلك بتنزيل مصادرها الأساسية في سياق تطوّر هذا الفن في الأدب العربي ويتبين أهم نصوص السيرة الذاتية التي يعسر بدونها البحث. وقد بدا لنا من خلال استقراء المدونة أن أهم نصوصها هي التالية:

- «الأيام» لطه حسين: تكمن أهميته بالنسبة إلى البحث في أنه فاتحة هذا الفن في الأدب العربي الحديث.

- «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم: ميزته أنه قد جاء في شكل رسائل فكان بذلك متبعاً منهجاً طريفاً في التأليف في هذا الفن.

- «حياتي» لأحمد أمين: اعتبره النقاد أول كتاب تضمّن ميثاقاً للسيرة الذاتية في الأدب العربي غير أن صدور كتاب «الأيام» في طبعته الأخيرة يحملنا على إعادة النظر في هذا الرأي. فقد تضمنت ميثاق سيرة ذاتية يعود تاريخه إلى سنة 1954 وهو ميثاق لمؤلّف يعود تاريخه إلى سنة 1929.

- «سبعون» لميخائيل نعيمة: هو كتاب يفيد البحث من حيث أنه احتوى على ميثاق سيرة ذاتية مكتمل يتجاوز مداه المقدمة ليتصل بالنص ذاته.

- «أنا» لعباس محمود العقاد: وهو كتاب صدر بعد وفاته. وقد وقع ترتيب فصوله في يد المحقق.

- «سجن العمر» لتوفيق الحكيم: وهو كتاب يتمم كتابه السابق «زهرة العمر».

- حياة قلم» وهو على علاقة متينة بكتاب «أنا» وهو يترجم لحياة المؤلف الثقافية.

- «كيف حملت القلم» و«هواجس في التجربة الروائية» لحنا مينه «وهما كتابان يترجم فيهما المؤلف أطوار تجربته الإبداعية ومن شأن هذه النصوص المنتخبة من المدونة أن تعيننا على تبين المتغيرات بين المتقدمين في كل واحد من المصادر المعتمدة في الدراسة حتى نكشف مدى اعتماد أصحاب هذه المؤلفات على سابقيهم وحظ كل واحد منهم من الإضافة لخصائص هذا الفن.

وبهذا يتضح لنا المستوى التاريخي في التعريف بمدونة السيرة الذاتية. على أن الترتيب التاريخي الذي قدمناه يظل ترتيباً مؤقتاً لا يمكن أن يصبح نهائياً في نظر المؤرخ للسيرة الذاتية إلا بالتعرف على تواريخ نشر سائر مؤلفات السيرة الذاتية.

وهذا التعريف التاريخي يظل منقوصاً أيضاً إذ لم نُقفْ عليه بقسم ثان نحاول أن نعرّف المدونة في إطارها تعريفاً نقدياً.

11 - نقد مدوّنة السيرة الذاتية

ننظر في إطار هذا العنصر إلى السيرة الذاتية من وجهة داخلية وذلك لنتبين أمرين أساسيين:

1) الثوابت: انطلاقاً من استقراء نصوص السيرة الذاتية تبينا قيامها على ثابتين:

* **أولاً**: أن جميع العناوين على اختلافها تتضمن معنى مشتركاً يحضر فيها بصورة ضمنية وهو إخبار الكاتب أنه يقص علينا كلياً أو جزئياً قصة حياته ويتجلى هذا المعنى المشترك في العناوين من خلال ثلاثة أقطاب:

- قطب أول مضمونة الذات، فنحن نعثر في العناوين على ما يفيد أن الحديث متصل بالذات أساساً يبرز ذلك بوضوح من خلال العنوان الذي اختاره العقاد لسيرته الذاتية وهو «أنا» كما يبرز بصفة أقل جلاء في العنوان الذي اختاره شوقي ضيف «معي» والعنوان الذي اختاره عباس خضر «خطى مشيناها» فهما يجمعان إلى الذات المتحدَّث عنها ذواتاً أخرى تمت إليها ببعض الصلات. وقد يقتصر المؤلف على ذكر جانب من ذاته دون سائر الجوانب. من ذلك ما يوحي به العنوانان اللذان اختارهما زكي نجيب محمود لترجمتيه وهما «قصة نفس» و«قصة عقل» فركّز

كلامه في جانبين من جوانب الذات هما العقل والنفس بأبعادهما الثلاثة المذكورة في المؤلف الأول.

- قطب ثان مضمونه التعبير عن الزمن. يظهر ذلك من خلال أغلب العناوين فقد عنون طه حسين ترجمته بـ «الأيام» بينما اختار الحكيم وَسْمَ سيرته بـ «زهرة العمر» و«سجن العمر» كما سمى توفيق يوسف عواد ترجمته بـ «حصاد العمر». وإن كان ميخائيل نعيمة قد عنون سيرته بـ «سبعون» وهو يشير بذلك إلى مرور سبعين سنة من عمره فإنه قد أضاف عنواناً فرعياً هو «حكاية عمر».

- قطب ثالث يتضمن معنى القص والسرد وهو يجمع في بؤرته القطبين السابقين ويوحّد بينهما إذ يؤلف بين الذات باعتبارها فاعلاً تتعلق به الأحداث وبين الزمن باعتباره إطاراً يلف الأحداث ويبرز ذلك من خلال عدة عناوين منها «قصة نفس» و«قصة عقل» ومنها عنوان سيرة لويس عوض «أوراق من حياتي» ومنها أيضاً العنوان الفرعي الذي أردف به ميخائيل نعيمة العنوان الرئيسي لسيرته الذاتية «حكاية عمر». فالثابت الأول هو أن العناوين تتضمن معاني قارة تتردد في جميعها وإن كنا نعثر على بعض العناوين التي تتضمن معاني حافة: من ذلك أن يقسم توفيق الحكيم العمر إلى فترة منه هي «زهرته» وإلى سائره فعدّه «سجناً» ومن العناوين ما لا نلمس فيه بوضوح تلك الأقطاب الثلاثة فيرد غامضاً شيئاً ما بحيث لا يفهم على وجهه إلا إذا وصلناه بالمحتوى.

* **ثالثاً**: إن جميع السير الذاتية تتضمن ميثاقاً للسيرة الذاتية ومعلوم أن الميثاق السيرذاتي هو بمثابة العقد الذي يجعله كاتب السيرة الذاتية رابطاً بينه وبين القارئ. وقد أفضى بنا الاطلاع على نصوص السيرة الذاتية إلى تبين أن موضع هذا العقد ليس المقدمة ضرورة. فهو

عادة ما يرد في المقدمة فحسب كما هو الشأن بالنسبة إلى «زهرة العمر». وقد يرد في أواخر بعض الأجزاء كما هو شأن «الأيام» فالميثاق حاضر آخر الجزء الأول وآخر الجزء الثاني. كما قد يرد في المقدمة والخاتمة معاً. ونموذج ذلك «قصة نفس» لزكي نجيب محمود. وإذا كان الميثاق السير الذاتي على هذه الصفة فإن الحدود التي تميزه عن النص تتقلص ليرتبط الميثاق بالسيرة ارتباطاً وثيقاً. ويحضر ذلك في الجملة التي ختم بها نعيمة ميثاق سيرته ممهداً للدخول في النص بالسيرة إذ قال: «والآن وقد فتحت لك باب هذا الكتاب على مصراعيه فلنعد سبعين عاماً إلى الوراء، إذا كان في الزمان من «وراء» ومن «أمام».

والميثاق السيرالذاتي تعبير عن جملة من المعاني أهمها معنيان:

* أولهما بيان الدوافع التي حدت بالكاتب إلى وضع تأليف سيرذاتي ويمكن لهذه الدوافع أن تنتظم في مستويين:

- **مستوى الإخبار**: يقول سلامة موسى: «وأنا إذا في هذه السيرة لست مؤرخاً لنفسي فقط.. إنما أروي تاريخ العصر الذي عشت فيه وتاريخ الجيل الذي كنت أحد أفراده». ومن هذا المنظور تكتسي السيرة الذاتية قيمة وثائقية وإن لم يكن الإخبار دافعاً أساسياً من دوافع تأليف السيرة الذاتية.

- **مستوى الاعتبار**: والمقصود به أن يكون التأليف السير الذاتي مناسبة للنظر في ما انقضى من الحياة لتصفية الحساب مع الذات ولاستخلاص الدرس. يعتبر ميخائيل نعيمة أن تأليف سيرة ذاتية وإن لم يعد إليه نضرة الصبا وزهو الشباب فسيساعده على تصحيح حساباته مع نفسه ومع الناس ومع الكائنات التي كان لها في حياته نصيب (ج 1 ص 12) وللاعتبار معنى ثان وهو أن الإنسان حينما يكشف ذاته يكشف ذوات الآخرين استتباعاً إذا كانت ذات المؤلف على اختلافها

مع الذوات الأخرى على صلة بتلك الذوات. يقول نعيمة في ذلك: «ولو لم تكن بيننا أشياء كثيرة مشتركة لما كان هناك تجاوب أو تفاعل. فطينتي طينتهم وغريزتي غريزتهم» (ج 1 ص 13).

- أما المعنى الثاني الذي يتضمنه الميثاق - السيرذاتي - فهو إلحاح المؤلفين في إبراز الصعوبات التي تكتنف كتابة السيرة الذاتية. وهذه الصعوبات متعددة إلا أنها تبرز في صعوبة أن يقول الكاتب كل ما يتذكره يقول سلامة موسى في هذا الشأن: «وقد يعيب السيرة الذاتية أيضاً أن مؤلفها لن يبوح بكل ما يعرف وخاصة إذا كان ما يجب أن يبوح به يتصل بأشخاص لايزالون أحياء يكره أن يؤلمهم» (ص 3) ومن ثم كانت الصراحة المطلقة في أغلب السيرة الذاتية أمراً نادر الحدوث.

كما تبرز في صعوبة التذكر واستحضار جميع الأحداث الماضية بدقائقها وجزئياتها يقول طه حسين: «إن ذاكرة الإنسان غريبة حين تحاول استعراض حوادث الطفولة فهي تتمثل بعض هذه الحوادث واضحاً جلياً كأن لم يمض بينها وبينه من الوقت شيء ثم يمحي منها بعضها الآخر كأن لم يكن بينها وبينه عهد» (جزء 1 ص 15).

ومن ثم اعتبر ميخائيل نعيمة كتابة السيرة الذاتية «مغامرة من أكبر المغامرات» (ج 1 ص 8).

نستنتج مما تقدم أهمية الميثاق - السيرذاتي - من حيث القضايا التي يطرحها وكأنه يطرح بالإشارة والتلميح مجموعة من القضايا النظرية المتعلقة بفن السيرة الذاتية وبذا نتبين أهم ثوابت مدونة السيرة الذاتية: العنوان ومعانيه المشتركة ثم الميثاق - السيرذاتي - وما يطرحه من قضايا.

2 - **الأصناف**: من العسير على الدارس لآثار السيرة الذاتية أن يضبط لهذه الآثار تصنيفاً دقيقاً بحيث يدرج كل أثر في بابه إدراجاً نهائياً

ذلك أن أثر السيرة الذاتية كثيراً ما يكون متعدد الأبعاد وقابلاً للانتظام في أكثر من سلك واحد. على أن ذلك لم يمنعنا من استخراج جملة من مقاييس التصنيف هي:

المقياس الأول: وهو مقياس يعتمد على المدى الزمني الذي تمتد عليه السيرة الذاتية فمن السير ما يستغرق حياة الكاتب انطلاقاً من أبعد نقطة في الزمن تبلغها ذاكرته حتى زمن كتابة السيرة الذاتية ومن أمثلة ذلك «سبعون» و«حياتي» و«أنا» ومن السير وما يقتصر على فترة محدودة من العمر وأنجح مثال على ذلك «زهرة العمر» «يقول توفيق الحكيم في مقدمة هذا الكتاب «هذه رسائل حقيقية كتبت بالفرنسية في ذلك العهد الذي يسمونه زهرة» (ص 9).

المقياس الثاني: وهو مقياس يعتمد الموضوع الذي يكون محور السيرة الذاتية فمن المؤلفات - السيرذاتية - ما يستغرق من حياة صاحبها جميع أوجهها. وعلى هذا مدار أغلب - السير الذاتية - إلا أن منها ما يقتصر على جانب من جوانب حياة صاحبها أو شخصيته ولعل كتاب «قصة عقل» هو من المؤلفات التي تندرج في هذا الإطار نقد وقفه صاحبه على سرد مسيرته العلمية والفكرية فصرف فيه العناية إلى ذكر ما تبناه ودافع عنه من المواقف والآراء وما اهتم به من المسائل الفكرية وفي هذا المجال يتنزل كتاب «حياة قلم» لعباس محمود العقاد وقد أورد فيه كلاماً في نشاطاته الصحيفة خاصة وعلاقاته بمجموعة من أعلام الأدب والسياسة من أمثال عبدالرحمن شكري وسعد زغلول.

المقياس الثالث: وهو ما يتصل بترتيب مادة - السيرة الذاتية - وتقسيمها حسب صيغة ورودها في الكتاب زمنياً وأغراضياً فأغلب مصنفات - السيرة الذاتية - تعتمد في ترتيب المادة بالتتالي الزمني وكأن ذلك يوحي بنزوع خفي من الكاتب إلى محاكاة الزمن محاكاة

يستقصي بها جميع أحداث حياته، والطريف في هذا الشأن أن الكاتب قد يعمد إلى جعل سيرته الذاتية في أجزاء منفصلة فقد جعل طه حسين كتاب الأيام في ثلاثة أجزاء شمل الأول حياة المؤلف في الريف وانطلق الثاني مع انطلاقه للقاهرة بينما كانت بدايات الجزء الثالث موافقة لدخوله الى الجامعة.

كما جعل ميخائيل نعيمة كتابه «سبعون» في أجزاء سماها مراحل وقال في آخر الميثاق الذي صَدّر به سيرته «وقد رأيت أن أقسّم العمر الذي أكتب عنه الى مراحل ثلاث:

الأولى من الطفولة وحتى نهاية دراستي في روسيا والثانية من بدء هجرتي إلى الولايات المتحدة وحتى عودتي منها والثالثة منذ عودتي وحتى اليوم» (ج 1 ص 14) هذا الأمر يطرح سؤالاً يتصل بأسباب اختيار الكتّاب للفترة التي يوقفون عندها هذا الجزء أو ذلك من قصص حيواتهم والأرجح أن ذلك ذو صلة بأهمية الحدث الذي يقطعون عنده الجزء فلا شك أنهم يرونه حدثاً محورياً تنغلق به مرحلة من الحياة وتنفتح مرحلة أخرى فيمكن أن نفترض من ثم أن الحدث الذي يقف عنده الجزء من أجزاء السيرة الذاتية يعد عند المؤلف منعرجاً من منعرجات حياته وبذلك يكون تقسيم المؤلف حياته إلى أجزاء منطوياً على موقف من الأحداث الكبرى التي طبعت تلك الحياة.

وقد يعمد بعض المؤلفين الآخرين إلى كسر خط الزمن فيرتبّون المادة حسب أغراضهم فقد رفض زكي نجيب محمود مثلاً في مقدمة كتابه «قصة عقل» السرد المساير لخط الزمن لتقسيم حياته إلى فترات معلومة كما هو الشأن بالنسبة إلى «سبعون» وآثر بدل ذلك تعقّب أهم جوانب حياته الفكرية فجمع بين أحداث تنتمي إلى أزمنة متفرقة تربط بينها وحدة الغرض فجا ءت بعض الفصول تبياناً لترقّي الكاتب في دنيا العقل

وجاء بعضها الآخر مخبراً بأهم القضايا التي شغلت بال المؤلف من قبيل قضية نقد الأدب والفن وقد تجمع طائفة أخري بين الطريقتين في الترتيب فتزاوج بين احترام الخطية الزمنيه إلى حد وتميل الى صياغة مادة السيرة الذاتية صياغة أغراضية نموذج ذلك «حياة قلم» للعقاد فالفصلان الأول والثاني معنونان «بولادة قلم» و«قلم يشق طريقة» مما يوحي باحترام الترتيب الزمني على أننا نجده في فصول أخرى يعتمد تقسيماً أغراضياً للفصول من ذلك فصل «دين وفلسفة» (ص 245) أو «في الشعر العربي» (ص 283).

المقياس الرابع: وهو يعتمد على الفصل بين مؤلفات السيرة الذاتيه التي اعاد فيها أصحابها النظر والمؤلفات التي لم يُعَد فيها النظر فلئن كنّا نبرز النوع الثاني من المؤلفات برضى أصحابها عما كشفوه من حيواتهم، فإن المشكلة تظل قائمة في المؤلفات التي أعاد فيها أصحابها النظر ومن ذلك مثلاً أن «قصة نفس» قد نشرت مرتين الأولى سنة 1965 والثانية ينة 1983 وبين الطبعتين اختلافات جوهرية فقد تناول مؤلفها الطبعه الأولى بالإضافة والحذف والتعديل وهذا الأمر يطرح إشكالاً فما الدافع الى التحوير في النص الأصلي إلى حد يبتعد معه النص الثاني عن النص الأول ابتعاداً كبيراً؟ لعل ذلك راجع إلى أن الكاتب يسعى دائماً إلى تحويل حياته تأويلاً جديداً في ضوء كل مكتسب من التجارب وقد يكون للتحوير وجه ثان وهو أن يضيف المؤلف في النشرة الثانية أحداثاً حصلت له بعد صدور النشرة الأولى كما هو الشأن بالنسبة إلى «سلامة موسى» إذ ألحق بالطبعة الأولى قسماً آخر يتعلق بحياتة من سنة 1947 الى سنة 1953 وذلك هو شأن أحمد أمين أيضاً فهو يصرّح في مقدمة الطبعة الثانية قائلاً «وحصلت في السنتين الأخيرتين حوادث ألحقتها بالكتاب حتى يساير حياتي».

وبذا تتبيّن لنا أهم المقاييس التي يمكن أن نصنّف على أساسها مؤلّفات السيرة الذاتيه وهي مقاييس من شأنها أن تسمح بالتعرف على بعض ما يميّز هذا الجنس الأدبي وتساعد على طرح بعض إشكالاته من قبيل قضية التصرف والتحوير الناجمين عن تطور تجربة المؤلف.

الخاتمة: حاولنا في هذا البحث أن نعرّف بمدونة السيرة الذاتيه العربية في مستويين تاريخي ونقدي. وقد لفت انتباهنا تشعب ما يطرحه هذا الفن من قضايا منها ما يتجلّى في سعي بعض كتّاب السيرة الذاتيه إلى تناول ما كتبوه بالحذف والزيادة والتعديل وسعي بعضهم الآخر إلى جعل سيرهم الذاتية في أزواج وثنائيات وكأن كلا الفريقين يقرّان على هذا النحو بأن حياة الفرد موضوع لا يمكن ان يستغرقه القول وأن يحيط به الوصف، على أن أكثر ما يسترعي النظر في هذه المدونه أن جعل مؤلفيها لم يكتفوا بتدوين حيواتهم تدويناً باهتاً وانما سلكوا في ذلك مسلكاً تحليلياً فخاضوا في قضايا تتعلق بالتذكر والنسيان والصدق والكذب في السيرة الذاتية فلامسوا بذلك تخوم التنظير.

وقد خضنا في هذا الجانب التنظيري تمهيداً لدراسة سيرة ذاتية متفرّدة في الأدب العربي الحديث وهي سيرة الروائي المغربي محمد شكري من خلال روايته «الخبز الحافي» التي خصصنا لها بابين الأول أغراض روائية «الخبز الحافي» والثاني «خصائص البناء الفني» في رواية «الخبز الحافي» محاولين تقصّي جوانب الشخصية الساردة وفق المنهج النفساني في دراسة النصوص وتحليلها وذلك أن هذا المنهج هو الأقرب إلى دراسة هذه السيرة نظراً للمؤثرات الداخلية والخارجية الحافّة بحياة الطفل «محمد» بطل الرواية وذلك أن الطفل أب الرجل كما يقول عالم النفس فرويد (S. freud) إلا أننا طعّمنا هذا المنهج بظواهر علم الاجتماع كي نتمكّن من فك الغموض الذي قد يطرأ في بعض المواقف.

1 - أغراض رواية «الخبز الحافي»:

* طنجة

تجري الصراعات عادة في كبرى العواصم فهي تضم في أحيائها مختلف المتناقضات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية. وتأخذ مدينة طنجة في رواية «الخبز الحافي» أهمية بارزة فوجّه لها محمد شكري تحية في مستهل الرواية «صباح الخير يا طنجة» المنغرسة في زمن زئبقي»[1]. فللسارد علاقه حميمة بهذه المدينة تفوق علاقته بالبشر «فوصف معالمها وأحياءها وصفاً حياً دقيقاً يخدم حيوية الأحداث في تفاعل أهلها وما يربط بينهم من علاقات اقتصادية وفكرية وسياسية»[2].

طنجة مدينه ساحرة عند التقاء المتوسط بالأطلسي يرتادها خلال الفصول الأربعة زوّار من أنحاء شتّى في العالم «والتقى فيها أناس من جنيسات مختلفة فمثلت بيئة لتزاوج ثقافات متنوعة قديمة وحديثة محلية وعالمية وشعبية وفوقية»[3]. أثر هذا التمازج البشري الوافد بتراثه وحضارته ولغته في طنجة فأضحت «مدينة التناقضات الصارخة فهي كما تصورها نصوص القصص: مدينة الجمال الصارخ... والفقر الصارخ أيضاً... إنها مدينة تطمس ملامحها الحقيقية ديكورات السياحة... وتخفي أزقتها القديمة وأحيائها الخلفية صورة مرعبة عن الواقع الإجتماعي»[4].

مدينة طنجة قطب جاذب للسارد ينأى عنها ضارباً في أعماق مدن أخرى: تطوان ووهران والعرائش ثم يعود إلى طنجة مسرعاً لأن «طنجة مركز العالم عند هذا الروائي، صارت محور الرواية ومركزها الأهم»[5].

فقد أنقذت طنجة السارد من الجوع عندما وفد إليها من ريف

مغربي أهلك الجوع أهله ومن بقي على قيد الحياة قصد طنجة أمل النجاة، فأمّ السارد تعده بالشبع في هذه المدينة وهي تغادر الريف «- اسكت سنهاجر إلى طنجة. هناك خبز كثير. لن تبكي على الخبز عندما نبلغ طنجة الناس هناك يأكلون حتى يشبعوا»[6]. ولكن لطنجة وجه آخر خفي حافل بالرعب والعنف فأهلها يتصدّون للغريب «يتحامون ضد الوافدين الجدد إلى المدينة»[7] ومع ذلك هي مدينة الملذات والمعرفة ولها فضل في تغيير حياة السارد «فطنجة هي مدينة أهم تجربتين في حياته: تجربته مع الحب وتجربته مع المعرفة والكتابة»[8] فتفتّق وعي السارد في هذه المدينة فاكتشف فيها «الفضاء الاجتماعي المقموع والمهمّش والمسكوت عنه»[9] ومن بيوت غير شرعية وفضاءات لتعاطي الممنوعات بحثاً عن السلوى ونسيان الزمن فينبش السارد» في قاع المدينة الاجتماعي مركزاً على حيوات الهامشيين والمهمّشين في الحياة[10].

خبر السارد حياة الهامشيين وعاش مثلهم مشرداً منبوذاً في العراء بشوارع طنجة «أستمتع بالنوم في الدروب صحبة المشردين أو وحدي[11] ومع ذلك كانت طنجة مكاناً أليفاً للسارد في رواية «الخبز الحافي» فوطّد علاقته بها الى حد الالتصاق فذكر أماكنها الأليفة إليه «لي أماكن في طنجة، لي ارتباط جداً بالمكان، أنا أقدّر ما يسمى بجمالية المكان في القصة أو في الرواية رغم أنه مذهب كلاسيكي واقعي. ولكني مرتبط جداً بالأمكنة. وأحياناً لا أعرف كيف أكتب حتى أكون جالساً في مكان معين[12].

الجوع

لسع الجوع السارد منذ نعومة أظفاره في ريف مغربي قاحل فلم ينس ذلك الالم وقد «عضه الجوع بأسنانه الحداد في طفولته ويفاعته وحتى في شبابه»[13] فظلت صور الجوع ماثلة في ذاكرته وهي تكتسح

أهل الريف فيفنى الجسد تدريجياً في هزال مخيف ويتحول الأفراد إلى ظلال أشباح «أرى الناس أيضاً يبكون. المجاعة في الريف. القحط والحرب»[14] وكان أول ضحايا الجوع هم الأطفال والسارد طفل حفر فيه الجوع جراحاً عميقة لا تمحى من الذاكرة «ذات مساء لا أستطيع أن أكفّ عن البكاء. الجوع يؤلمني. أمص وأمص أصابعي. أتقيّأ ولا يخرج من فمي غير خيوط اللعاب»[15] تختزن ذاكرة السارد الفناء الفردي والجماعي تحت سطوة الجوع الذي غدا بطلاً حقيقياً وسيداً للموقف مهيمناً بظلاله القاتمة على الجميع فدارت أحداث الرواية حول «الجوع الاحتجاجي»[16] ولذلك ضخّم السارد في صورة الجوع ليبرز «الاحتجاج على الوضع الاجتماعي»[17] الذي انحدرت فيه القيم الإنسانية إلى أسفل المراتب ففقدت الذات البشرية كل قيمها النبيلة «ففي زمن البؤس الفظيع والفقر المدقع والجوع الجارح تموت روح الانسان ويخبو هتاف الروح فيها لصالح علوّ هتاف الجسد وكما أن الجيوش لا تزحف إلا على بطونها فإن الناس الذين يكادون أن يفتقدوا ما يقيم الأود في محيطهم يفقدون معاني الحياة ويخسرون هيف الروح معاً وتتخشّب مشاعرهم فتتحجل أرواحهم في أجسادهم وخاصة أنهم لا ينعمون بنور المعرفة بل يرسفون في أغلال الجهل ويصابون بغبش البصر»[18] يذل الجوع السارد وينزل به إلى مرتبة الحيوان فيرضى بما تلفظه مزابل مدينة طنجة تسكيناً لوخز الجوع «وحين يشتد عليّ الجوع أخرج الى حي – عين قيطوط – أفتش في المزابل عن بقايا ما يؤكل وجدت طفلاً يقتات من المزابل مثلي. في رأسه وأطرافه بثور. حافي القدمين وثيابه مثقوبة»[19].

تكشف المزابل في رواية «الخبز الحافي» ثراء أو فقر أصحابها وتحدد الموقع الطبقي والاجتماعي للأفراد من خلال كومة القمامة وما تحويه من فضلات أنواع الطعام فيمكن معرفة حالات الفقر والرخاء في أحياء مدينة طنجة.

أطفال المزابل في مدينة طنجة يقرأون خفايا وأسرار المزابل فيترددون على مزابل الأوروبيين الاكثر ثراء»[20].

يلتقي من خلال رحلة البحث عن فضلات الطعام في المزابل الإنسان والحيوان. فالسارد يصاحب «قطط الليل بحثاً عما يؤكل في المزابل»[21] وليملأ جوفه فهو يفرح بكل غنيمة يعثر عليها «عثرت على دجاجة ميتة ضممتها إلى صدري وركضت إلى بيتنا»[22].

ورغم دافع الجوع الذي أجبر السارد وأهله على أكل المحرّم فإن الذات الواعية في السارد تستيقظ وتحرك فيه الوازع الديني «الإنسان لا يأكل الجيفة»[23].

يتعرى السارد من خجله وقيمه الإنسانية فيبحث عن قوته شأنه شأن أي حيوان ليلي بين المزابل المتناثرة في أحياء طنجة «أطوف على المقاهي والحانات. ألتقط الأعقاب والمشروبات الغازية وبقايا الطعام في الصحون الصغيرة أجمعها قبل أن ينظف النادلون الطاولات في سطيحات الحانات»[24]. يتغلغل الجوع في أوسع الشرائح الاجتماعية المغربية فغدا سمة مرحلة من تاريخ المغرب الحديث ورغم سلطة الجوع فإن أفراداً ذوي أنفة في رواية «الخبز الحافي» اختاروا الموت جوعاً بكرامة وعزة «- قضوا أياماً دون أكل. لم يرد هو وزوجته أن يطلبا من أحد الجيران شيئاً من القوت. بَنَيَا من الداخل باباً من الحجر وماتوا»[25].

المـوت

غدا الموت هاجساً في ذهن السارد منذ طفولته فأثّر في معتقداته وآرائه ومواقفه من الكون والحياة، فوقف مدهوشاً أمام ظاهرة الموت[26] وهو يسكن باطنه فتلوّنت رواية «الخبز الحافي» بالموت الميتافيزيقي والاجتماعي معاً»[27]. وقد تفتّق ذهن السارد مبكراً على الموت في بيئته

الأولى فأب السارد يقتل ابنه عاشوراً وهو متجرّد من عاطفة الأبوة «تذكرت كيف لوى أبي عنق أخي. كدت أصرخ. أبي لم يكن يحبه. هو الذي قتله... رأيته قتله... لوى عنقه... تدفق الدم من فمه... رأيته يقتله. أبي قتله قاتله الله»[28].

للموت في رواية «الخبز الحافي» ألوان وروائح غريبة، فنهايات الشخوص موت عبثيّ «وضعت أمي طفلة سمّوها الزهرة مثل الطفلة التي ماتت قبلها. هذه أيضاً عضّها في ليلة جرذ في يدها فماتت»[29].

يشهد السارد صور الموت المتعدّدة يحصد أرواح الناس وقد انتشر الوباء بين الأهالي في ريف المغرب فكان الفناء الجماعي «خالي مات»[30].

وظل الموت يطارد الإنسان والحيوان معاً في ريف المغرب القاحل «رأينا جثث المواشي تحوّم حولها الطيور السوداء والكلاب، روائح كريهة، أحشاء ممزقة»[31].

هل «الخبز الحافي» سيرة ذاتية؟

تنتمي رواية «الخبز الحافي» إلى جنس أدبي وهو النص - السيرذاتي - وصنّف محمد شكري هذه الرواية ضمن هذا النص فَوَسَم روايته بعنوان: «الخبز الحافي» - سيرة ذاتية روائية - (1935) - (1956) وفي هذا النص يتكثّف التاريخ الشخصي للسارد بما فيه من معاناة ومكبوتات تفصح عن ماضي الشخصية ومزاجها فيتجلّى البطل في النص - السيرذاتي - صوراً ومرايا تعكس الوجوه المختلفة للروائي مبدع النص له سماته ومميزاته باعتبار أن النص - السيرذاتي - عمل فني وليس وثيقة شخصية رغم أن رواية «الخبز الحافي» وثيقة اجتماعية تؤرخ لفترة بداية الأربعينات إلى حدود استقلال المغرب، ففي النص -

السيرذاتي - لوحات فنية فيها خلق وتخييل للوقائع وتأليف بين أحداثها برزت من خلال تقنيات الكتابة وهي حصيلة ركامات معرفية وأسلوبية صقلتها مخيلة السارد المبدعة عبر حضور كلي «للسارد»، «الكاتب»، «الشخصية»، فالسارد والشخصية/ البطل هو نفسه في «الخبز الحافي» وذلك أن مؤلف الرواية الذي عاش الواقع هو نفسه الذي نجده بطلاً رئيسياً وسارداً في النص - السيرذاتي ومعنى ذلك أن تلك الذوات «السارد»، «الشخصية»، «البطل» و«الكاتب» هي وجوه متعددة في المرايا ولكنها تشكّل ذاتاً واحدة لتؤسس نظاماً محدداً وهو - الميثاق السيرذاتي - وهذا الميثاق صُدِّرت به الرواية من خلال عبارتي «سيرة ذاتية» ثم من خلال اسم **البطل** «محمد» في الرواية وهو اسم المؤلف والسارد في الوقت نفسه.

فإلى أي مدى التزم محمد شكري بأهم الشروط التي جاءت في كتاب Le Pacte Autobiographique - الميثاق السيرذاتي - لـ «فيليب لوجون» Philippe Lejeune التي حدد فيها تعريف وشروط السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية حسب «فيليب لوجون» هي حكي استيعادي نثري يقوم به شخص حقيقي عن وجوده الخاص مركزاً على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة أخص»[32].

وقد حدد «فيليب لوجون» شروطاً أربعة للنص - السيرذاتي -:

الشرط الأول: التطابق الكلي بين «الكاتب» و«السارد» و«الشخصية» وهذا ثابت في أحداث الرواية، فكل الأحداث شارك فيها الكاتب «محمد» الذي يحيل هو ذاته على شخص واقعي دماً ولحماً وذلك «بالعودة إلى سجلات الحالة المدنية»[33] وقد صنّف محمد شكري روايته ضمن النصوص التي لامست المحظور فوقعت تحت طائلة الرقابة وفي الوقت نفسه يراها جديرة بالخروج إلى النور لينعم بها جمهور القراء، «أنتظر أن يفرج عن الأدب الذي لا يجترّ ولا يراوغ: مثل هذه الصفحات

عن (سيرتي الذاتية - كتبتها منذ عشر سنوات ونشرت ترجمتها بالإنكليزية والفرنسية والأسبانية قبل أن تعرف طريقها إلى القرّاء في شكلها الأصلي العربي»[34].

وقد استعمل محمد شكري ضمير المتكلم المفرد «الأنا» ليضطلع بعملية الإخبار عن نفسه مقدماً كماً هائلاً من المعلومات العامة والمعلومات السرية الحميمية الحافة بحياته الشخصية وذلك وفق خط زماني مرتب منذ زمن الولادة فالطفولة والشباب والكهولة والنضج ثم الشيخوخة فكان «التطابق فعلياً بين الراوي والشخصية، وهذا نجده عادة في قصص الترجمة الذاتية الواردة بضمير المتكلم»[35].

ويضطلع ضمير المتكلم «الأنا» بوظيفة إيديولوجية لأن «المتكلم في الرواية هو دائماً وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجياً وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية»[36] تكشف عن موقع اجتماعي يحتله السارد ومن خلاله تتحدد أفعاله وأقواله. فالسارد في رواية «الخبز الحافي» لصيق قاع اجتماعي تدنى إلى أسفل فبات من الصعب التمييز بين الذات البشرية والأخرى الحيوانية لأن السارد تماهى مع الحيوانات «كنت نائماً في فندق الشجرة وبالت عليّ فرس»[37].

ويضطلع ضمير المتكلم «الأنا» بوظيفة تفسيرية فكشف السارد عن العوامل البيئية المؤثرة في حياته منذ النشأة الأولى فإذا هو ابن أزمات طبيعية، من قحط وجفاف وموت وحروب وفي الوقت نفسه السارد ضحية جبروت الأب وعنفه إلى حد أن الأب شك في نسبة الذات الساردة إليه.

لم يمنع التماهي بين «الكاتب» و«الراوي» و«الشخصية» ضمير المتكلم المفرد «الأنا» من أن ينصهر هذا الضمير مع ضمائر أخرى غائبة أو مع ضمير المتكلم الجمع «نحن» «يشتمنا يقول لأمي....»[38]. وهذا

الانفتاح على الضمائر الأخرى يؤسس لسيرة جماعية سمتها الحرمان والفقر والعنف والعنف المضاد في المغرب بيئة السارد محمد شكري.

الشرط الثاني: هو أن ترد - السيرة الذاتية - في شكل قصة نثرية وقد التزم محمد شكري بهذا الشرط فلم يستدع الشعر ليعرض مراحل حياته بل استشهد ببيتين من قصيدة «إرادة الحياة» لـ «أبي القاسم الشابي» وبيتين في الحب والغرام للشاعر ابن حمديس.

الشرط الثالث: هو أن يركّز الكاتب سرده على حياته الفردية وعلى تاريخ تكوُّن شخصيته ككل وكذا سرد محمد شكري سيرته الذاتية متدرّجاً منذ الطفولة إلى مرحلة الوعي فالشيخوخة «أنا لي عشرين سنة، ولا أعرف حتى كيف أوقّع اسمي»[39].

وفي خاتمة الرواية وهي بمثابة الإطلالة على شيخوخة السارد الذي يحاسب نفسه على ما فات وهو يتذكّر موت أخيه الفاجعة «أخي صار ملاكاً. وأنا؟ سأكون شيطاناً هذا لا ريب فيه، الصغار إذا ماتوا يصيرون ملائكة والكبار شياطين. لقد فاتني أن أكون ملاكاً»[40].

الشرط الرابع: هو أن يكون السرد في حياة الكاتب استعادياً منتظماً تلعب فيه الذاكرة دوراً هاماً فينتقي السارد مجمعاً لغوياً يفيد معنى الذكرى والاسترجاع لحياته الماضية فتتواتر المفردات والأفعال الدالة لى الماضي، ففي فاتحة الرواية يعبّر السارد عن الذكرى «ها أنذا أعود لأجوس، كالسائر نائماً، عبر الأزقة والذكريات عبر ما خططته عن حياتي الماضية الحاضرة... كلمات واستيهامات وندوب لا يلئمها القول»[41].

ويتبين لنا أن محمد شكري كان ملتزماً بأهم شرط - السيرة الذاتية - التي حددها «فيليب لوجون» وهو التزام قلّ أن نجده في سيرة ذاتية أخرى في الأدب الحديث وذلك أن محمد شكري أديب عصامي لوّنته الحياة بتجاربها فكانت روايته «الخبز الحافي» - سيرة ذاتية - طريفة

متنوعة المواضيع بعيدة عن التكلف أو التخطيط المسبق لكتابة رواية تندرج ضمن الأدب - السيرذاتي - كما يفعل بعض الأدباء اليوم فكان أدبهم أدباً فجاً خال من كل متعة عقلية أو مغايرة تلقائية كالتي نجدها فيما دوّنه محمد شكري في سيرته الذاتية التي جمعت بين أدب الفجيعة وأدب المواجهة.

2 - خصائص البناء الفني في رواية «الخبز الحافي»

* الترتيب الزمني: (L'ordre)

سنحاول في هذا الباب أن نبين خصائص الخطاب السردي في رواية «الخبز الحافي» من خلال مستويات الترتيب والمدة والتواتر، خاصة وقد «كان نضج الرواية سابقاً في الزمن على نضج السيرة الذاتية، فليس لنا أن نستغرب من أن تكون السيرة الذاتية قد أخذت عند نشأتها الطرائق السردية التي سبق أن اعتُمدت في كتابة الرواية»[42] إذ يصعب الفصل والتمييز بشكل قاطع بين فن السيرة الذاتية وفن الرواية ولذلك «ينبغي أن نتجنب الحديث عن أسلوب أو حتى عن شكل مرتبطين بالسيرة الذاتية إذ لا وجود في هذه الحالة لأسلوب أو لشكل ينبغي الالتزام بهما»[43] لأن السيرة الذاتية تستعير جل تقنيات الرواية الحديثة «فكاتب السيرة أديب فنان كالشاعر والقصصي في طريقة العرض والبناء، إلا أنه لا يخلق الشخصيات من خياله»[44]. يؤكد بعض كتاب السيرة الذاتية «أن الترتيب الزمني شر لابد منه»[45] في السرد - السيرذاتي - رغم أن ذلك الترتيب الزمني الصارم أحياناً يخدش تلقائية السارد وهو يروي ماضيه، وعلى هذا النحو بنى محمد شكري سيرته الذاتية في «الخبز الحافي» مبيناً قيمة الزمن في فاتحة الرواية «لقد علمتني الحياة أن أنتظر. أن أعي

لعبة الزمن»[46] فحاول أن يتذكّر كل حادثة ليربطها بزمنها الحقيقي وخاصة أن السارد قد ثبّت في عنوان الرواية مدة زمنية تمتد خلالها سيرته الذاتية منذ سنة 1935 إلى سنة 1956 وهي سنوات متتالية عرف فيها السارد لحظات الفناء، والسعادة طفلاً ثم كان شاهداً على تحولات سياسية واجتماعية بالمغرب وهو مراهق «أشعر برجولتي وأنا في السابعة عشرة من عمري»[47] وعندها يشهد المعارك المسلحة بين المغاربة والأسبان من جهة وبين المغاربة والفرنسيين من جهة أخرى من أجل استقلال المغرب كما يشهد السارد هجرة اليهود المغاربة إلى فلسطين. كل هذه الأحداث جاءت متسلسلة وفق خط زمني صارم غير أن السارد يخترق هذا الترتيب أحياناً لأن الذكريات تتداعى تلقائياً فتكسر الخط الزمني.

*** - الارتداد: (Analepse)**

تبدأ رواية «الخبز الحافي» بأفعال دالة على الحاضر «أبكي... يبكي... يبكون...»[48] ويتداخل هذا الحاضر مع الماضي بارتداد محمد شكري إلى ماضيه القريب متذكراً موت خاله والأطفال بسبب الجوع فيضطلع الارتداد بفك الغموض وتفسير ظواهر أثّرت في طفولة السارد من وعي بالجوع وبالموت وانفتاح مبكّر على رعب عنف الأب وعنف الأزقّة معاً وفي كل مرة يستدل السارد بحجة مقنعة تبرر جنوحه إلى هذا الفعل أو ذاك المخالف للأخلاق والقيم الإنسانية.

*** الإستباق: (Prolepse)**

يخرق محمد شكري التسلسل الخطي للأحداث بواسطة الاستباق بإيراد أحداث لم يبلغها السرد بعد ومنها الحلم «نمت حلمت أن أبي يطاردني. أحسست بيد تفتّش جيوبي...»[49] وقد قسّم «جيرار جنيت» (G. Geneette) السوابق نظرياً إلى سوابق تامة أو جزئية»[50] ففي

الحكايات الشعبية يلجأ عامة المحرومين إلى الكهانة والغيب بحثاً عن الأمان والحل السحري. فأم السارد «يكتب لها المشعوذون تمائم لعل أبي يخرج من السجن وتجد هي عملاً. تصلي كثيراً. وتدعو كثيراً»[51]. وفي بعض الأحيان يذكر السارد تواريخ محددة لتفسير الهزات الاجتماعية الآنية بالمغرب وهي عبارة عن إرهاصات لتحولات مستقبلية هي نتيجة لماض مشوب بأخطاء الساسة «30 مارس 1912 هو اليوم الذي عقدت فيه الحماية الفرنسية مع المغرب في عهد مولاي عبدالحفيظ. اليوم 30 مارس 1952 تمرّ أربعون سنة على حماية فرنسا للمغرب. لهذا صار يعتبر 30 مارس اليوم المشؤوم»[52] ويفسر السارد الغليان الشعبي بالتمرد على الاستعمار في ثورات دون تحديد تواريخها وتتجلى ملامحها من خلال غضب الجماهير وهتافها بشوارع المغرب «الجلاء للاستعمار... عاش المغرب حراً مستقلاً»[53].

* **المدة:** (Durée)

غاب التجانب بين زمني الخبر والخطاب في رواية «الخبز الحافي» في مستوى الترتيب فلم يتناسب الزمانان مدى وطولاً فمدة الحدث المنجزة تقاس بالزمن الفعلي وبذلك تختلف عن مدة الحديث التي تقاس بالكلمات ومن خلال المقارنة بين المدتين يتضح نسق السرد إبطاء وإسراعاً وبين الإسراع والإبطاء درجة وسطى وهي المشهد حسب «جيرار جنيت» الذي أشار إلى تقنيتين فاعلتين في إسراع السرد هما: الإجمال والحذف أو الغياب الكلي.

* **الإجمال (Sommaire)**

في رواية «الخبز الحافي» فقرات قصيرة جداً تلخص أحداثاً تستغرق زمناً طويلاً وتلك الفقرات مبثوثة في كامل النص - السيرذاتي - وردت لتعبّر عن انفعالات نفسية أو حالات اجتماعية «صفعتني الشمس الحارة.

أرتعش من العياء. أرتعش أرتعش»[54] تتواتر هذه المختصرات في رواية «الخبز الحافي» بعبارات شتى حسب المواقف التي تطرأ على السارد «شتموني، ودفعوني»[55].

* **الحذف أو الغياب الكلي (Ellipse)**

لم يتعمد محمد شكري إسقاط أجزاء من حياته بل كشفها إلى حد كبير دون خجل فخاض في تفاصيل جد سرية مما أثار غضب المحافظين فرموه بتهم مختلفة، كإفساد الشباب، والاعتداء على الأخلاق الفاضلة من خلال رسم بالكلمات للجسد تكاد تكون صوراً وألوان الفساد الذي يسيء إلى الذوق العام في بلاد عربية إسلامية مايزال الحديث عن الجسد وتفاصيله أمراً سرياً يقع تحت طائلة القانون والعقاب.

* **المشهد: (Scène)**

يتجسّد المشهد عبر الحوار في رواية «الخبز الحافي» فهو مبثوث في باطن الرواية فلا تخلو منه صفحة فالسارد اجتماعي بطبع لا يعيش العزلة بل يتواصل مع الآخرين باستمرار عبر الحوار حسب الظروف فكانت الرواية سرداً ولكنها ثرية بكثافة الحوار الثنائي أو أكثر أحياناً فالسارد ينشئ حواراً مع المهمشين على قارعة الطريق ومع العاطلين في المقاهي والموانئ ومع النساء، ومع والده ووالدته ومع المجرمين وأنماط بشرية أخرى عربية وأجنبية تعج بها شوارع المغرب ومع ذلك لا نجد في الرواية حواراً باطنياً ذا قيمة بل نجد هواجس تطفو في ذهن السارد أحياناً عندما يزور مقبرة بو عراقية هروباً من الواقع أو بحثاً عن مكان للنوم أو طلباً لبقايا الأكل فوق المقابر وهي المكان المحبّذ إليه للتأمل أو الكتابة وبذلك يلعب الحوار دوراً أساسياً في رواية «الخبز الحافي».

* **التواتر: (Fréquwnce)**

في رواية «الخبز الحافي» ثلاث صور من أنواع التواتر:

- **الصورة الأولى: القص المفرد:** (Récit Singulatif) جاء كل من السرد مفرداً وكذلك الحدث مفرداً وهي سمة بارزة في رواية «الخبز الحافي» فقد روى محمد شكري طفولته البائسة مرة واحدة ثم ذكر عصاميته وتعلمه القراءة والكتابة مرة واحدة في سن متأخرة من العمر.

- **الصورة الثانية: القص المكرر:** (Récit Répétitif) وظّف محمد شكري حدث الموت وكثّف حضوره في رواية «الخبز الحافي» عديد المرات لأن موت أخيه عاشوراً مقتولاً قد فتح عينيه على عالم آخر مجهول فكانت زيارته متكررة للمقابر كما أن مشاهد العنف والموت بشوارع المغرب أثناء المقاومة الوطنية المغربية للأسبان والفرنسيين قد تركت بصماتها في ذهن السارد وكذلك كان الخبز محور السيرة الذاتية متكرراً بأساليب مختلفة كما هو شأن وعالم المرأة التي تؤثث النص على امتداده فهي ذات وظيفة بورنوغرافية فلا وظيفة لها سوى الإثارة فهذا الثالوث الموت والخبز و.... عوامل كامنة في ذهن السارد منذ الطفولة تنهض بين الحين والآخر لتتكرر في النص - السيرذاتي - بأبعاد وألوان متعددة.

- **الصورة الثالثة: القص المؤلف:** (Récit itératif) وهو الذي يسرد مرة واحدة ما حدث في الأثر الأدبي أكثر من مرة وهذا الشكل من السرد له صلة بمغامرات محمد شكري الذات الساردة وهي عليمة بالأحداث فتفيض في ذكرها أو تشير إلى بعضها لأن تلك الأحداث دورية أو هي من قبيل العادات اليومية التي ألفها محمد شكري «دخلت مقبرة بوعراقية»[56] «زرت قبر أخي»[57].

تبدو تقنية التواتر وغيرها من التقنيات الفنية المستخدمة في هذا النص - السيرذاتي - متوفرة الشروط في رواية «الخبز الحافي» التي اعتمدت أهم المقاييس المحددة لفن السيرة الذاتية وبذلك تكون رواية «الخبز الحافي» أثراً أدبياً إبداعياً استعار جل تقنيات الرواية الحديثة دون الانزياح عنها باعتبار أن السيرة الذاتية جنس أدبي مستقل بذاته كما يذهب البعض بل تذهب للقول بأن السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث غير خالصة النقاء، بل هي دون أسلوب خاص وذلك أن الأجناس الأدبية تتداخل فيما بينها إلى حد ذوبان الفواصل بينها.



الهوامش

*) استفدنا من دروس الأستاذ منجي الشملي التي ألقاها على طلبة مناظرة شهادة التبريز في الآداب العربية وذلك في مسألة الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث خلال السنة الدراسية 1992-1993 بالجامعة التونسية.

1) محمد شكري، الخبز الحافي، دار الساقي ط (5) بيروت 1999 ص 7.

2) أحمد الحمروني، المدينة في رواية نجيب محفوظ الواقعية، النشرة التربوية عدد 24 تونس 1986 ص 69.

3) عادل الفريجات، الروائي المغربي: محمد شكري وسيرته الذاتية الروائية، علامات، ج 30، مجلد 8، جدّة، ديسمبر 1998، ص 81.

4) إبراهيم خليل، إشكالية الجوع و... والاحتياج، قراءة في قصص مجنون الورد، المعرفة عدد 243، دمشق 1981 ص 191.

5) الروائي المغربي محمد شكري، (مرجع سابق) ص 82.

6) الخبز الحافي ص 9.

7) م.ن. ص 15.

8) صبري حافظ، البنية النصية لسيرة التحرر من القهر، انظر الفصل الأخير من كتاب «الشطار» لـ محمد شكري، دار الساقي ط (1) لندن 1992 ص 240.

9) م.ن. ص 228.

10) الروائي المغربي (مرجع سابق) ص 70.

11) الخبز الحافي، ص 70.

12) الروائي المغربي (مرجع سابق) ص 79.

13) م.ن. ص 72.

14) الخبز الحافي، ص 19.

15) م.ن. ص 9.

16) إشكالية الجوع (مرجع سابق) ص 190.

17) م.ن. ص 190.

18) الروائي المغربي (مرجع سابق) ص 77-78.

19) الخبز الحافي ص 10.

20) م.ن. ص 10.

21) جهاد فاضل، أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب تونس، (د.ت) ص 202.

22) الخبز الحافي، ص 11.

23) م.ن. ص 11.

24) م.ن. ص 40.

25) م.ن. ص 41.

26) حسين العودات، الموت في الديانات الشرقية، ط (1) الأهالي 1992، دمشق ص 11.

27) البنية النصية، (مرجع سابق) ص 223.

28) الخبز الحافي ص 14.

29) م.ن. ص 74.

30) م.ن. ص 10.

31) م.ن. ص 10.

32) Le Pacte Autobiographique, P 14.

33) الخبز الحافي ص 7.

34) الصادق قسّومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب ط (1) تونس 2000 ص 150.

35) انظر فصل، المتكلم في الرواية ضمن كتاب: الخطاب الروائي لميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، ط (1) القاهرة 1987 ص 101-126.

36) الخبز الحافي ص 113.

37) م.ن. ص 93.

38) م.ن. ص 226.

39) م.ن. ص 228.

40) م.ن. ص 7.

41) جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، ط (1) تونس 1992 ص 183.

42) Jean tarobinski, Le Style de l'autobigraphie, Poétique n° 3, Ed., Seuil 1970, Paris, P257.

43) إحسان عباس، فن السيرة ط (1) دار الشروق 1996 عمّان ص 79.

44) جورج ماي، السيرة الذاتية، (مرجع سابق) ص 82.

45) الخبز الحافي ص 8.

46) م.ن. ص 9.

47) م.ن. ص 95.

48) Gérard Genette, Figures III, Coll. Potique, Ed. Seuil 1972, P 114.

49) الخبز الحافي ص 15.

50) م.ن. ص 118.

51) م.ن. ص 120.

52) م.ن. ص 102.

53) م.ن. ص 103.

54) م.ن. ص 16.

55) م.ن. ص 17.

56) م.ن. ص 30.



* * *

مقدمة

تحاول هذه الدراسة المتواضعة، أن ترصد بعض الخصائص الفنية، لبنية الحوار في رواية «ريح الجنوب»[1]، لرائد الرواية العربية الجزائرية، عبدالحميد بن هدوقة[2]، من خلال نظرية النحو الوظيفي لسيمون ديك «Simon Dik»[٣] الهولندي، التي تبناها الدكتور أحمد المتوكل[٤] وطبقها بكفاءة علمية أصيلة على النحو العربي، ابتداء من منتصف العقد الثامن من القرن العشرين.

أ - ملخص الرواية:

رواية «ريح الجنوب» رواية طويلة، تتكون من مئتين وست وستين صفحة، تدور أحداثها في قرية رعوية صغيرة[5] بمنطقة قريبة من الهضاب العليا بين شمال الوطن وجنوبه. صور لنا فيها الكاتب مأساة شابة، كانت تعيش مع خالتها في العاصمة، حيث درست ودخلت الجامعة، وفي عطلة الصيف أتت لتقضي إجازتها مع أهلها وذويها في القرية، وهي قرية متميزة بقساوة حرها المتمثل في «ريح الجنوب»؛ تلك الريح الموسمية الساخنة التي لا ترحم النبات ولا الحيوان، فضلاً عن الإنسان.

ففي هذا الفضاء الساخن الذي صاحبته «ريح الجنوب» من بداية الرواية إلى نهايتها، سلط الكاتب الأضواء على شخصيات روايته كاشفاً لنا معاناة المرأة، بصفة عامة، من خلال الشخصية المحورية «نفيسة» التي لم - تستطع رغم ثقافتها الجامعية - أن تتحرر من سيطرة عادات وتقاليد

الأسرة التقليدية، ومن تسلط أبيها «ابن القاضي» ذي التفكير الإقطاعي، فقد خاف على أراضيه من الإصلاح الزراعي، في ظل بداية تطبيق الثورة الزراعية «في السبعينات من القرن الفارط» القاضية بتأميم، وتحديد الملكية الزراعية.. فكان لابد من أن يبحث عن رابطة متينة، تربطه برئيس البلدية «مالك» المناضل السياسي، الذي ناضل في صفوف الثورة من أجل الحرية والاستقلال، وهو اليوم يناضل من أجل التحرير الاقتصادي والعدالة الاجتماعية.

وقد اكتشف الأب الانتهازي هذه الرابطة، عندما عادت ابنته «نفيسة» من العاصمة، لقضاء إجازتها الصيفية في القرية، فقرر أن يزوجها «بمالك» رئيس البلدية مضحياً بسعادتها وحريتها ومستقبلها الدراسي؛ لأن الغاية عنده، هي الحفاظ على أراضيه التي قد يطالها التأميم.

وهكذا انفجر الصراع داخل نفسية البطلة «نفيسة»، التي لم تستطع مواجهة قرار أبيها، ولم تجد أمامها سوى الهروب حلاً لأزمتها؛ لكنها لم تنجح في مسعاها، إذ لسعها ثعبان في الطريق أثناء هربها، فلجأت إلى كوخ راعي أبيها الذي أسعفها، وما لبث الأب أن عرف مكانها، فأسرع إلى بيت الراعي في هيجان موجهاً له طعنة خنجر، فبادرته أم الراعي بضربة فأس على رأسه، فسقط مضرجاً في دمه، ثم أقبل الناس على البيت وأسعفوا الأب، وعادت «نفيسة» بصحبته تجر أذيال الخيبة.

وهناك شخصيات ثانوية أخرى، كشخصية الراعي «رابح» ومعلم القرية «الطاهر» صديق «مالك» و«خيرة» أم «نفيسة» والعجوز «رحمة»، صانعة الأواني الفخارية، التي ترسم عليها رسوماً معبرة، فما من منزل في القرية إلا وفيه بصمات هذه العجوز الموهوبة. وعلى العموم،

فقد صور لنا الكاتب، من خلال هذه الشخصيات واقع القرية المتخلف، وأشعرنا بأنها بحاجة ماسة إلى رياح التغيير، التي تهب عليها بأفكار جديدة، تقتلع من ذهنيات أهلها روح الخرافة، وتزيل من سلوكياتهم بعض العادات السلبية تجاه المرأة والأرض.

ب - مبررات استثمار نظرية النحو الوظيفي في النقد:

ولعل ما يبرر لجوءنا إلى اعتماد بعض مفاهيم هذه النظرية، جملة أمور، نذكر منها:

1 - رسوخ ومتانة العلاقة بين النحو والمناهج النقدية، قديمها وحديثها وحداثيها، فعلاقة الدراسات النقدية القديمة بالنحو أشهر من نار على علم[6]، وحديثاً فإن أكثر المناهج النقدية، كالبنيوية وما بعدها من أسلوبية وسيميائية وتفكيكية... ذات مرجعية لسانية، يحتل فيها النحو البنيوي والنحو التوليدي التحويلي، مركز الدائرة[7].

2 - انفتاح نظرية النحو الوظيفي، على أهم النظريات اللسانية الحديثة، فجهازها الواصف ملتقى طرق، تتقاطع فيه مفاهيم نظرية التواصل، ونظرية الأفعال اللغوية، والتداولية والدلالة والمنطق.

3 - دينامية هذه النظرية، حيث تمكنت في العشرية الأخيرة من القرن العشرين، من تطوير جهازها الواصف، بإدخال تعديلات، جعلتها تتجاوز إطار نحو الجملة إلى إطار نحو النص، الأمر الذي يجعلها مرشحة أكثر من نظرية النحو التوليدي التحويلي، لإفادة لسانيات النص أو علم النص الذي يسعى، أو هو في سعي دؤوب إلى تأسيس ما أصبح يعرف بنحو النص[8].

4 - إذا أضفنا إلى ما سبق، أن نظرية النحو الوظيفي، تستجيب لعبقرية

نحونا العربي من داخله لا من خارجه، من جهة، وتدرج في نموذجها الثاني الخاص بالنص، قالب الوظيفة الشعرية الذي يضطلع بتحليل الآثار الفنية وتفسيرها، من جهة أخرى، تأكدت لنا ريادتها وصلاحيتها على غيرها من الأنحاء الأخرى.

ج - أهداف الدراسة:

لعل المبررات السالفة، تشفع لنا أن نرتب أهداف هذه الدراسة على النحو التالي:

1 - تحسيس الباحثين والنقاد ودراسي الأدب، بأهمية هذه النظرية النحوية، للاطلاع عليها والإفادة منها.

2 - دعوة النقاد الحداثيين - بصفة خاصة - إلى تمحيص الكفاءة التفسيرية لهذه النظرية للآثار الفنية، باستثمار مبادئها ومفاهيمها، لأنها في نظرنا قد تحقق لهم فتوحات نقدية ملائمة للقرن الحادي والعشرين.

3 - عدم قياس كفاءة هذه النظرية بهذه الدراسة المتواضعة، لأن طبيعتها لا تسمح بتشريح بنية الحوار تشريحاً شاملاً، من جميع الجوانب في الرواية كلها، كما أن المقام نفسه لا يسمح بإعطاء ملخص شاف لمبادئ هذه النظرية ومفاهيمها.

د - حدود الدراسة:

وبناء على ما سبق، تسير الدراسة في الحدود التالية:

1 - جانب نظري أقدم فيه:

1-1 ملخصاً للنموذج الأول «لنظرية النحو الوظيفي».

1-2 ملخصاً للنموذج الثاني، حيث أومضت فيهما للأسس والمبادئ التي يقوم عليها الجهاز الواصف لنحو هذه النظرية، مع إحالات كافية في الهوامش على المراجع الأساسية، لمن يروم التوسع والتفاصيل.

1-3 تعريفاً موجزاً بالمفاهيم الإجرائية المعتمدة في الدراسة.

2 - جانب تطبيقي أحلل فيه بنية الحوار إلى:

2-1 خصائص بنيوية: قطعت فيها بنية الحوار إلى أنماط جملية، من منظور نحوي وظيفي ثم صنفتها وأحصيتها وفق مفاهيم هذه النظرية.

2-2 خصائص تداولية: وقفت فيها على الوظائف التداولية، والأفعال اللغوية لبنية الحوار.

2-3 خصائص فنية: استخلصتها من تفاعل الخصائص البنيوية، والتداولية.

خاتمة: لخصت فيها زبدة ما قدمت.

1 - الجانب النظري:

انطلاقاً من الجهاز الواصف لنظرية النحو الوظيفي، يمكن أن نميز فيه بين مرحلتين مرت بهما نظريته هما:

نموذج الجملة، الذي ظهر للوجود سنة 1978 من خلال كتاب سيمون ديك الموسوم بـ «النحو الوظيفي Functional Grammar»[9] وتبع هذا الكتاب أبحاث ومؤلفات أخرى، صبت كلها في إطار نحو الجملة إلى نهاية سنة 1988[10].

ونموذج النص، الذي بدأ سنة 1989 بكتاب «ديك» الموسوم بـ «نظرية النحو الوظيفي The Theorie of Functional Grammar»[11]، رسم فيه

المؤلف معالم نموذج نحو جديد، أتبعه مع فريق من الباحثين «منهم الدكتور أحمد المتوكل»، بدراسات وأبحاث لاتزال إلى اليوم، تدقق مفاهيم هذا النموذج وتوسعه، في إطار جديد تجاوز نطاق نحو الجملة إلى نحو النص[12].

وقبل إعطاء ملخص موجز للجهاز الواصف لهذين النموذجين، نعرض بإيجاز المبادئ الأساسية التي تقوم عليهما هذه النظرية، سواء في نموذجها الأول أو الثاني وهي[13]:

أ - الوظيفة الأساسية للغات الطبيعية، هي وظيفة التواصل. وهذا يعني أن بنية اللسان الطبيعي الصورية، ترتبط ارتباط تبعية، بهذه الوظيفة الأساسية[14].

ويترتب على ذلك، أن موضوع النحو الوظيفي، هو وصف القدرة التواصلية «Compétence Communicative» للمتكلم/ المستمع، وتفسيرها.

ب - تعتبر الوظائف الدلالية والتركيبية والتداولية، وظائف أولى «Prémitive»، لا وظائف مشتقة.

ج - تحقيق الكفاية التداولية «L'adéquation Pragmatique»: تندرج نظرية النحو الوظيفي، في زمرة الأنحاء المؤسسة تداولياً، فهي تستفيد من الدراسات التداولية الحديثة، التي تناولت مفاهيم نظرية الأفعال اللغوية، والقوة الإنجازية، والاقتضاء، والإحالة.. كما تفيد من نظرية الاتصال والإخبار ولسانيات النص أو الخطاب.

د - تحقيق الكفاية النفسية «L'adéquation Psychologique»: تفيد نظرية النحو الوظيفي من نتائج أبحاث علم النفس بصفة عامة،

وعلم اللغة النفسي «Psycholinguistique» بصفة خاصة، فهي تتابع تطوراتها، وتتطابق مع نماذجها[15] سواء تعلق الأمر بنماذج الإنتاج أو نماذج الفهم والإدراك.. ولذا أبعدت هذه النظرية، من جهازها الواصف التحويلات المعتمدة في النظرية التوليدية التحويلية، لأنها غير مطابقة للواقعية النفسية[16].

هـ - تحقيق الكفاية النمطية «L'adéquation Typologique»: يتمثل هذا المبدأ في أن نموذج نظرية النحو الوظيفي، ينطبق على أكبر عدد ممكن من اللغات الطبيعية، ذات البنى اللغوية المتباينة[17].. وعليه فهي تستجيب لما أصبح معروفاً بمبدأ العولمة «Universalisme».

1-1 ملخص النموذج الأول (1978 - 1988):

لما كان نحو النموذج الأول نحو جملة، فإن الجملة فيه تشتق، عبر ثلاث بنى أساسية: هي البنية الحملية والبنية الوظيفية والبنية المكونية، حيث يمثل في كل بنية لجملة من الخصائص والقواعد.

1-1-1 البنية الحملية:

وتتكون من بنيتين متحدتين، هما بنية الحمل وبنية الدلالة.

يمثل في بنية الحمل لمحمول الجملة، وحدوده التي يفرضها، ويمثل في بنية الدلالة لدلالة محمول الجملة، وللوظائف الدلالية للحدود التي يفرضها.

فمحمول الجملة - الذي ينتمي تركيبياً إلى مقولة الفعل أو الاسم أو الصفة أو الظرف - يدل على واقعة، تصنف بنظرية النحو الوظيفي في حقل الأعمال «actions»، أو الأحداث «pocessus»، أو الأوضاع «positions»، أو الحالات «états».

أما الحدود، فتدل على المشاركين في تحقيق الواقعة، وهي بالنظر إلى أهميتها في تحقيق الواقعة، قد تكون موضوعات أساسية كالذات المنفذة والذات المتقبلة أو المستقبلة، وقد تكون حدوداً غير أساسية «لواحق»، يقتصر دورها على الإشارة للظروف والملابسات التي أحاطت بالواقعة. كأن تدل على زمانها أو مكانها أو علتها.

1-1-2 البنية الوظيفية:

ويمثل فيها لبنيتين متلازمتين هما:

- البنية التركيبية: ويتم فيها إسناد وظيفتي الفاعل والمفعول فقط، ويبرر هذا التقليص، للوظائف التركيبية، بأن ثمة فرقاً بين البنية الدلالية للجملة، وبنيتها التركيبية، بحيث لا ضرورة بأن تتضمن البنية الثانية جميع عناصر البنية الأولى[18].
- البنية التداولية: وتسند فيها جملة من الوظائف التداولية، إلى مكونات الجملة بالنظر إلى المعلومات الإخبارية التي تحملها هذه المكونات، أثناء تفاعلها مع معطيات السياق، بكل أبعاده الاجتماعية والثقافية والحضارية والنفسية واللغوية[19]، والمكانية، والزمانية.. وسنوجز تعريف هذه الوظائف في مكانها المناسب.

1-1-3 البنية المكونية:

تسند فيها جملة من القواعد، تسمى قواعد التعبير[20]، كقواعد الإعراب الخاصة بإسناد الحالات الإعرابية، وقواعد البنية الموقعية التي ترصد ترتيب مكونات الجملة، وقواعد إسناد النبر والتنغيم، ويمكن توضيح الجهاز الواصف لنحو الجملة بالرسم الموالي[21]:


أســـــاس
معـــــجـــم
محمولات
حدود
قواعد تكوين المحمولات
مشتقة أصول
أصول مشتقة
قواعد تكوين الحدود
أطر حملية نووية
قواعد توسيع الأطر الحملية
أطر حملية موسعة
قواعد إدماج الحدود
بنية حملية
قواعد إسناد الوظائف: تركيبية + تداولية
بنية وظيفية





بنية مكونية

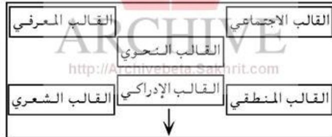
يتضح من هذا الرسم، أن هناك ثلاثة أنساق من القواعد، هي: قواعد الأساس، وقواعد الوظائف، وقواعد التعبير. فالأساس هو عبارة عن خزان للمفردات، يمد باقي قواعد النحو بمصدر الاشتقاق، وهو مدخل معجمي «أصل أو مشتق» ممثل له في شكل إطار محمولي، يرصد توزيع محلات محمول المفردة الأساس، وخصائصها الدلالية. وينقل هذا الإطار المحمولي إلى بنية حملية تامة التحديد، بإجراءات توسيعية - إذا تطلب الأمر ذلك - بإضافة الحدود اللواحق، ومخصصات السمات الجهوية والزمنية للمحمول.

هذه البنية، تتخذ دخلاً لقواعد إسناد الوظائف، فتحدد الوظائف التركيبية «الفاعل والمفعول»، ثم الوظائف التداولية «المحور والبؤرة»، فتنتج بالتالي البنية الوظيفية، وفيها تتوافر المعلومات الدلالية والتركيبية والتداولية التي تستلزمها قواعد النسق الثالث.. أي قواعد التعبير التي تتحقق من خلالها البنية المكونية، حيث تتحقق فيها عناصر البنية التي تشتمل على القواعد الصرفية، وقواعد إسناد الحالات الإعرابية، وقواعد إدماج المعلقات من جهة، وقواعد تحديد رتبة مكونات الجملة.. أي قواعد

الموقعة من جهة أخرى، فيكون ناتج ذلك بنية تتوافر فيها المعلومات اللازمة، التي تتخذ دخلاً للقواعد الصوتية، إذ يتم بواسطتها التأويل الصوتي المناسب[22].

2-1 ملخص النموذج الثاني «1989»:

تمكن المهتمون بنظرية النحو الوظيفي، وعلى رأسهم سيمون ديك - بفضل دراسات معجمية، صرفية، تركيبية، دلالية، تداولية في لغات متباينة - من إغناء النظرية وتطويرها، فصيغت صياغة جديدة سنة 1989، رسم معالمها كتاب ديك الموسوم بـ «نظرية النحو الوظيفي The Theorie of Functional Grammar»[23]، فأصبح الجهاز الواصف لنحو هذا النموذج، مكوناً من ست قوالب، يوضحها الرسم الموالي[24]:



يتضح من خلال الرسم أن القالب النحوي يحتل المركز، فهو بمثابة القلب النابض الذي يغذي كل القوالب، فتتفاعل فيما بينها، لتضطلع بوصف وتفسير القدرة التواصلية لمستعمل اللغة الطبيعية، التي توسعت في هذا النموذج إلى ست ملكات، تقابل كل ملكة القالب المناسب لها، كالآتي[25]:

1-2-1 الملكة اللغوية: يتمكن من خلالها مستعمل اللغة، من إنتاج

وتأويل عبارات لغوية، ذات بنيات متنوعة ومعقدة، في عدد كبير من المواقف التواصلية المختلفة، وهي تقابل القالب النحوي.

1-2-2 الملكة الاجتماعية: تمكن هذه الملكة مستعمل اللغة من مطابقة أقواله، مع الأعراف والعادات الكلامية في المجتمع، بحيث يعرف كيف يحقق أهدافاً تواصلية مع مختلف المخاطبين، وتقابل القالب الاجتماعي.

1-2-3 الملكة المعرفية: وتتمثل في الرصيد المعرفي المنظم، الذي يكتسبه مستعمل اللغة، من خلال اشتقاقه معارف، من العبارات اللغوية، يخزنها ويستحضرها في الوقت المناسب، ليؤول بها العبارات اللغوية، وهي تقابل القالب المعرفي.

1-2-4 الملكة المنطقية: يتمكن من خلالها مستعمل اللغة، من اشتقاق معارف مختلفة، انطلاقاً من مبادئ المنطق الاستنباطي والمنطق الاحتمالي، وتقابل القالب المنطقي.

1-2-5 الملكة الإدراكية: تمكن مستعمل اللغة من إدراك محيطه، ليشتق منه معارف، يستثمرها في إنتاج العبارات اللغوية وتأويلها، وتقترن هذه الملكة بالقالب الإدراكي.

1-2-6 الملكة الشعرية: وهي تلك الملكة التي تمكن فئة المبدعين بصفة خاصة، من إنتاج الأثر الفني، وقد اقترح إفراد قالب خاص بها، أي القالب الشعري، يحوي المبادئ والقواعد ويتفاعل مع القوالب الأخرى، ليصف الآثار الفنية ويفسرها.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن هذه القوالب ليست متساوية من حيث الأهمية، فثمة حالات تستدعي اشتغال القوالب كلها، كحال تحليل الظواهر الفنية وتفسيرها، وهناك حالات تستدعي اشتغال بعضها فقط، كما هو الشأن في التواصل العادي.

ونشير في الأخير إلى أن النموذج الثاني يختلف عن الأول من جهتين: جهة توسيع مكونات القدرة التواصلية، التي أصبحت تضم عدة ملكات، تضطلع بتمثيلها عدة قوالب، وجهة تقليص مكونات القالب النحوي، الذي أدمجت فيه البنية الحملية والبنية الوظيفية في بنية تحتية واحدة. وبهذا أصبح التنظيم الجديد لهذا القالب كالرسم الموالي[26]:



تتكيف بنية هذا القالب النحوي، مع طبيعة كل قالب من القوالب السابقة، لأن عملية التواصل بين مستعملي اللغات الطبيعية، تتم عبر نصوص، أو نص يتكون في الغالب من جملة ومكونات خارجية، كالمبتدأ والمنادى والذيل. وتتكون الجملة عادة من ثلاثة حمول: حمل نووي يدمج في حمل مركزي أو حمل موسع، ويدمج هذا الحمل الموسع كله، في إطار القضية التي تدمج في إطار القوة الإنجازية. ويتم الانتقال من مستوى إلى المستوى الذي يعلوه، عن طريق إضافة مخصص ولاحق أو مجموعة من اللواحق إلى عنصر نواة[27] فيكون ناتج ذلك هذه البنية العامة [Π_4 ق ي: [Π_3 س ي : [Π_2 و ي : [Π_1: I(س1) (س 4)... (س.C)] (Q_1)] (Q_2)] (Q_3)] (Q_4)][28].

حيث Π_4: مخصص الحمل، و ي: متغير القوة الإنجازية، Π_3: مخصص قضوي، س ي: متغير القضية، Π_2: مخصص الحمل، و ي:

متغير الواقعة، $\prod_1$: مخصص المحمول، I: محمول، (س1)، (س2).. (س.C): الموضوعات التي يفرضها المحمول، (D_1): لاحق المحمول، (D_2): لاحق الحمل، (D_3): لاحق قضوي، (D_4): لاحق إنجازي.

ومما تجدر الإشارة إليه أن الوصف السابق خاص بالبنية التحتية في هذا النموذج، أما البنية المكونية فهي نفسها، كما سبقت الإشارة إليها في تلخيص النموذج الأول.

1-3 المفاهيم الإجرائية:

ونقصد بها جملة المفاهيم التي استثمرناها، في تحليلنا لبنية حوار الفصل الأول، من رواية «ريح الجنوب»، وتمس نوعين من المفاهيم:

مفاهيم تخص البنية الشكلية للحوار: اتكأنا فيها على مفاهيم التحليل الوظيفي للجملة، نلخصها في الآتي:

1-3-1 الجملة البسيطة: وهي الجملة المكونة من حمل واحد، قد تتخلله مكونات خارجية، تضاف اختياراً إلى يمين الجملة أو يسارها، وأهم أنماطها:

- الجملة المبتدأية: وتتضمن حملاً واحداً، يتقدمه مكون مبتدأ.
- الجملة الندائية: وتتكون من حمل واحد، يتقدمه أو يتوسطه أو يكون في آخره مكون منادى.
- الجملة المحورية: وهي الجملة التي يخلو حملها من المكونات الخارجية.

1-3-2 الجملة المركبة: وهي كل جملة تتضمن أكثر من حمل واحد، وحسب هذا التحديد تكون صياغة الجملة البسيطة هي (ج «حمل» والجملة المركبة هي ج «حمل$_1$»«حمل$_2$»...«حمل/ن».

1-3-3 الجملة الفعلية: وهي جملة ذات محمول فعلي، لا يعتد بالاسم الذي يسبق محمولها مهما كانت وظيفته[29].

1-3-4 الجملة الاسمية: وهي جملة ذات محمول غير فعلي، أي جملة يكون محمولها مركباً اسمياً أو وصفياً أو حرفياً أو ظرفياً.

هذه هي المفاهيم الأساسية، التي رصدنا من خلالها الخصائص البنيوية، أما المفاهيم التي اعتمدناها لرصد الخصائص التداولية، فنوجزها في الآتي[30]:

1-3-5 المحور: تسند وظيفة المحور إلى المكون الذي يشكل مجال الحديث داخل الحمل، أو المحدث عنه داخل الحمل.

1-3-6 البؤرة: وتسند إلى المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية، والأكثر بروزاً في الجملة، وهي نوعان: بؤرة جديدة: وهي التي تسند إلى المكون الحامل للمعلومة الجديدة التي يجهلها المخاطب. وبؤرة مقابلة: وتسند إلى المكون الحامل للمعلومة المتجادل في ورودها، كأن يشك المخاطب في ورودها أو يؤكدها أو ينكرها.

1-3-7 المبتدأ: وهو المكون الدال على ما يحدد مجال الخطاب، الذي يعتبر الحمل بالنسبة إليه وارداً، أي يكون المبتدأ خارج الحمل، بخلاف المحور الذي يكون داخله.

1-3-8 المنادى: هو المكون الدال على ما يشكل محط النداء، في مقام معين[32].

1-3-9 القوة الإنجازية: تشمل دلالة جمل اللغات الطبيعية، زيادة عن مجموع معاني مكوناتها، ما يعرف بالقوة الإنجازية « Force Illocutionnaire »، فإما أن تكون إنجازاً لخبر أو أمر أو استفهام أو وعد.. وهي صنفان:

- قوة إنجازية حرفية مدلول عليها بصيغة الجملة «خبر، أمر، استفهام، تعجب...» وهي ما يعرف في نظرية الأفعال اللغوية عند سيرل «Searle» بالفعل اللغوي المباشر[33].

- وقوة إنجازية مستلزمة لا تعرف من صيغة الجملة الحرفية، وإنما يستدل عليها من مقامها، وهي ما يعرف بالفعل غير المباشر[34].

2 - الجانب التطبيقي:

ابتدأنا الجانب التطبيقي بتقطيع جمل حوار الفصل الأول، حيث أحصينا جمله ورقمناها، ثم صنفناها وفق منظور النحو الوظيفي إلى جمل اسمية وجمل فعلية، وبسيطة ومركبة، ثم حددنا أنماطها، مستخلصين بذلك الخصائص البنيوية للغة الحوار.

وانطلاقاً من هذه الخصائص، حددنا الخصائص التداولية المتمثلة في المقاصد والأغراض المختلفة ووظائفها التداولية.

2-1 الخصائص البنيوية:

بلغت جمل الفصل الأول ثلاثمائة وثلاثاً وثلاثين جملة، بلغ عدد الجمل الاسمية فيها مئة وثماني وستين جملة، كان نصيب الجمل البسيطة منها مئة وثماني جمل.

أما الجمل الفعلية فكان عددها مئة وخمساً وستين جملة، منها ثلاث وتسعون جملة بسيطة. والجدول الموالي يلخص كل ما سبق:

نوع الجملة	بسيطة	مركبة	المجموع
اسمية	108	60	168
فعلية	93	72	165
المجموع العام	201	132	333

أما النسبة المئوية فيلخصها لنا الجدول التالي:

نوع الجملة	العدد	النسبة المئوية
جملة اسمية بسيطة	108	32,42
جملة اسمية مركبة	60	18,01
جملة فعلية بسيطة	93	27.92
جملة فعلية مركبة	72	21,62
المجموع العام	333	99,98

2-1-1 الأنماط التركيبية:

نعني بالنمط شكل أو صورة القالب التركيبي، للجمل التي تكررت في بنية الحوار، وفيما يلي أمثلة للأنماط المتكررة، بحسب التصنيف الجملي السالف الذكر:

2-1-1-1 أنماط الجملة الاسمية البسيطة: ونذكر من أهم أنماطها، الأمثلة الآتية[35]:

(8) هل أنت مريضة.

(أ س)+س(ض)+مح[36].

(13) إنني مجنونة.

إن+س(ضـ)+مح.

(56) هذا الكوب لك يا نفيسة.

س(مر(اشا)مح(مرح)+منـ.

(64) إنه كوب جميل.

إن+س(ضـ)+مح+ص.

2-1-1- 2 أنماط الجملة الاسمية المركبة: وأهم أنماطها المكررة نمطان يمكن التمثيل لهما بالجملتين التاليتين:

(320) أهنا مسلمون وهناك ملحدون.

(ا س)حم1(جـ ا)ع+حم2(جـ ا).

(328) الرجال هنا كالوحوش يلتهمونك بأعينهم إن رأوك.

حم1(ج ر)+(ج ش(ج ت)حم2(جـ ج ش)+أ ش+حم3(جـ ف ش).

2-1-1-3 أنماط الجملة الفعلية البسيطة: وقد تكررت فيها الأنماط الممثل لها بالجمل الآتية:

(14) أبكي بلا سبب.

مح(ف)+س(ه)+ص.

(05) نفيسة أتبكين ؟

منـ+(ا س)+مح(ف)+س(ه).

(15) أنذهب يا خالة إلى المقبرة.

(ا س)+مح(ف)+س(ه)+منـ+ص.

(222) دفنا أخبارنا يا خالة.

مح(ف)+س1(ضـ)+س2+منـ.

2-1-1-4 أنماط الجملة الفعلية المركبة: وأهم أنماطها النمطان الممثل لهما بالنمطين الآتيين:

(107) أود أن أرى الدنيا.

حم1(جـ ف)[م]حم2(جـ ف)

(120) ليشرب منه الطير وينال المرحوم ثواب ذلك

(تع)+حم1(جـ ف)ع+حم2(جـ ف)

2-2 الخصائص التداولية:

رصدنا فيها الوظائف التداولية لبنية الحوار، وخصائص القوة الإنجازية لأفعالها اللغوية.

2-2-1 الوظائف التداولية:

طغت بؤرة المقابلة على وظيفة بؤرة الجديد في حوار الفصل الأول، الذي تميز بثلاث شخصيات محورية، هي شخصية العجوز رحمة وشخصية نفيسة وأمها خيرة، وهذه بعض الأمثلة الموضحة لبؤرة المقابلة، في حوار الفصل الأول:

2-2-1-1 بؤرة المقابلة: ونجدها مثلاً بين العجوز رحمة وبين خيرة أم نفيسة:

(49) لا شك أنك مسرورة بنفيسة إلى جانبك.

(198) لم يكن مالك في يوم من الأيام عدواً لكم.

كما نجدها بين خيرة والعجوز رحمة:

(51) لا، لا بأس الحمد لله على قدر الله.

(52) لست أدري كيف تجدينها.

بين العجوز ونفيسة:

(77) أنا والفخار إلى الأبد.

بين نفيسة والعجوز:

(142) لا شك أنه سعيد مع الغنم.

2-2-1-2 بؤرة الجديد: كان ورود بؤرة الجديد قليلاً، بالقياس إلى بؤرة المقابلة، ويعود ذلك إلى أسباب فنية، سنذكرها في مكانها المناسب، من هذه الدراسة، وهذه بعض الأمثلة منها:

بين العجوز رحمة ونفيسة:

(56) هذا الكوب لك يا نفيسة.

(60) وهذا الصغير لعبدالقادر.

(61) أما هذا الذي رسمت فيه عرجوناً فهو لسي العابد.

(62) وهذا المثرد لخيرة.

بين نفيسة والعجوز رحمة:

(109) إنه مجرم هذا الذي ترك أحمرته تدوس الموتى.

بين العجوز رحمة وخيرة:

(205) زليخة كانت أحب مخلوق إلى نفسه.

بين خيرة والعجوز:

(231) لكن مالكاً يا خالة لم يبد أبداً أنه كان خطيب زليخة في يوم من الأيام.

2-2-1-3 المحور: ونذكر منه على سبيل المثال ما ورد في الجمل الآتية:

(50) ها هي ذي صارت امرأة كاملة من كل شيء.

محور الحديث هنا هو نفيسة.

(142) لا شك أنه سعيد مع الغنم.

محور الحديث، هو رابح الراعي.

(199) أنت غالطة

محور الحديث هو خيرة أم نفيسة

2-2-1-4 المبتدأ: وردت وظيفة المبتدأ بكثرة، في حوار ابن هدوقة، فقد واكبت أغلب الأنماط التركيبية، فمثلاً نجد مع الجملة البسيطة:

(14) كل شيء مع الإسراف، يضر.

ومع الفعلية المركبة نجد:

(102) الدار، أغلقيها كما فعلت أنا.

(110) كل السكان، يتركون مواشيهم ترعى المقبرة.

ومع الجملة الاسمية البسيطة:

(146) زيارة المقبرة هي التي أثرت فيك.

(258) الطعام، أنا التي أعده يا خالة. والاسمية المركبة مثل:

(61) أما هذا الذي رسمت فيه عرجوناً، فهو لسي العابد.

2-2-1-5 المنادى: تكررت وظيفة المنادى أكثر من وظيفة المبتدأ، ويمكن أن نمثل لها بالأنماط التركيبية الموالية:

- جملة فعلية بسيطة، مثل:

(15) الله يسترك يا بنيتي.

(31) تعالي يا خالة تعالي.

- جملة فعلية مركبة، مثل:

(25) آه! لست أدري كيف أشرح لك ما أشعر به يا أماه.

- جملة اسمية بسيطة، مثل:

(45) لا شيء يا خالة.

(61) ما لك يا عزيزتي.

- جملة اسمية مركبة، مثل:

(86) هو يا بنيتي سيدي حسن الشاذلي... الذي عرف الناس بها.

2-2-2 **القوة الإنجازية**: تنوعت الأفعال اللغوية في بنية حوار الفصل الأول، بين الاستفهام والنفي والأمر والقسم، وفيما يلي نعرض بعض نماذجها الحرفية والمستلزمة:

2-2-2-1 **الاستفهام**: يلاحظ أن فعل الاستفهام كانت له حصة الأسد على بقية الأفعال الأخرى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فقد رجحت كفة القوة الإنجازية الحرفية للاستفهام على قوته المستلزمة، وهذه بعض أمثلة الاستفهام الحرفي:

(99) وأنا، أأذهب معكما أم لا؟.

(100) والدار، لمن نتركها؟.

(112) لماذا لا يقيمون سياجاً حول المقبرة؟.

(124) كم مضى على وفاة خالي لخضر يا خالة؟.

ومن أمثلة الاستفهام ذي القوة الإنجازية المستلزمة، نذكر ما يلي:

(174) كيف أعودها على العمل؟.. وغرضه هو الحيرة.

(175) كيف أعود من بلغت الثامنة عشرة؟.. والغرض منه اليأس.

(204) من ذا يستطيع أن يتسبب في مقتل أعز الناس لديه؟.. والغرض منه الإنكار.

2-2-2-2 **النفي**: ومن أمثلته:

(25) آه! لست أدري كيف أشرح لك ما أشعر به يا أماه؟.. وغرضه إظهار الحيرة والحسرة.

(111) لم يحترموا الأحياء فضلاً عن الأموات.. وغرضه الاستقباح والاستهجان.

2-2-2-3 الأمر: ومن أمثلته:

(26) قومي اغسلي وجهك واطردي عنك الوسواس يا بنيتي.. وغرضه المواساة والتسلية.

(173) عوديها أنت على العمل يا خيرة.. وغرضه تقديم النصح والإرشاد.

2-2-2-4 الشرط: نسبته قليلة، ويمكن أن نمثل له بما يلي:

(27) لو كنت تصلين يا نفيسة لما شعرت بالضيق.. وغرضه العتاب واللوم.

(129) مهما كانت الحياة فهي خير من الموت.. وغرضه الحث على التفاؤل والصبر على مكاره الحياة.

(332) وإذا لم يعجبنا طعامك فأي طعام يعجبنا.. والغرض منه إظهار اللباقة وحسن المجاملة.

2-3 الخصائص الفنية:

لعل استخلاصنا لبعض الخصائص البنيوية والتداولية، قد تكون لنا مقدمة صحيحة، لاستخلاص بعض الخصائص الفنية لبنية الحوار في «رواية ريح الجنوب»، من خلال فصلها الأول.

وأول ما يلاحظ في هذا الفصل، هو طغيان بؤرة المقابلة، في الحوار الدائر بين الشخصيات المحورية الثلاث: العجوز رحمة ونفيسة وأمها خيرة.

ولجوء الكاتب في رأينا إلى بؤرة المقابلة، له ما يبرره فنياً، فهي تلائم شخصيات الحوار من جهة، وتصور بواقعية كبيرة المعلومات المعروفة بينها؛ إذ لا تتبادل المعلومات الجديدة إلا نادراً، وكيف السبيل إلى الجديد في فضاء «دشرة»، يكتنفها السكون من كل جانب، ويبلغ فيها الصمت أقصاه، عندما تنعدم حركة الرجال «الذين تسوّقوا»، وتكون حركة النسوة «شخصيات الحوار» باتجاه المقبرة، عندها تصبح «الدشرة» - لولا ناي رابح الراعي - مقبرة حقيقية.

إن هذا الجو الكئيب بصمته القاتل، جعل نفيسة تتساءل:

(128) ما الفرق بين حياتي وموتي. لكن العجوز رحمة التي ألفت ذلك السكون المميت، ترد عليها:

(129) مهما كانت الحياة، فهي خير من الموت.

وقد نجح الكاتب فعلاً، في توظيف بؤرة المقابلة، حيث رسم لنا بدقة وواقعية معاناة نفيسة الكبيرة، من سجن هذه القرية الذي فرض عليها التواصل في إطار بسيط جداً، لا يعدو أموراً بسيطة، معروفة ومألوفة، فإن هي خرجت عن هذا المألوف، انقطع خط الاتصال، كما حدث فعلاً مع أمها:

(25) آه! لست أدري كيف أشرح لك، ما أشعر به يا أماه.

لابد إذن من الرجوع إلى المألوف المعروف في القرية، فإن تجاوزت نفيسة ذلك:

(109) إنه مجرم هذا الذي ترك أحمرته تدوس الموتى.

ردت عليها العجوز رحمة التي ألفت المنظر:

(110) كل الناس يتركون مواشيهم ترعى المقبرة.

فكأن لسان حالها يقول: لا داعي للإدانة، وإلا كان علينا أن ندين كل الناس الذين ألفوا هذا المنظر وتعودوا عليه.

وتعضد وظيفة المنادى التي تكررت كثيراً، وظيفة بؤرة المقابلة، في جعل لغة الحوار لغة عادية جداً، تكثر فيها الوظيفة الانتباهية، التي تهدف إلى المحافظة على استمرار الحديث، حتى لا ينقطع. يضاف إلى ما سبق غلبة الأفعال اللغوية ذات القوة الإنجازية الحرفية.. يظهر ذلك أكثر في أغراض الاستفهام التي كانت عادية مباشرة، تعكس لغة بسيطة عادية، لا أثر فيها للخيال أو الصور الفنية، وحتى الأفعال اللغوية ذات القوة الإنجازية المستلزمة - مع قلتها - لم تخرج عن استلزام اللغة العادية، ذات البعد التواصلي المحض.

والخلاصة التي يمكن أن نخرج بها في النهاية، هي أن الكاتب في رأينا، قد نجح فنياً في استنطاق شخصيات الحوار من الداخل، دون أن يملي عليها شيئاً من أفكاره، فحقق بذلك هدفه الفني؛ إذ رسم لنا من خلال حوار تلك الشخصيات واقع القرية أو «الدشرة» المتردي الغارق في التخلف والأمية والتقاليد البالية.

خاتمة:

حاولنا في هذه الدراسة المتواضعة، أن نستثمر بعض مفاهيم نظرية النحو الوظيفي. هدفنا من خلالها، أن نلفت نظر النقاد ودارسي الأدب، إلى هذه النظرية الحديثة التي أصبحت - في رأينا - مرشحة أكثر من النظرية التوليدية التحويلية، لفتح آفاق جديدة، في مجال تحليل الآثار الفنية وتفسيرها.

فكان لابد من جانب نظري، قدمنا فيه بعض المفاهيم الأساسية،

التي قام عليها الجهاز الواصف لتلك النظرية، في نموذجيها الأول والثاني. كما قدمنا تعريفات مختصرة للمفاهيم الإجرائية، التي وظفناها في الدراسة التطبيقية، وكانت طبيعة المداخلة، تفرض علينا أن نعرض هذه المفاهيم الأساسية أو الإجرائية، بأسلوب برقي.

أما الجانب التطبيقي، فقد حاولنا أن نرصد فيه خصائص البنية الصورية للحوار، متفاعلة مع خصائص بنيته التداولية، لنستخلص من ذلك الخصائص الفنية للغة الحوار، التي بدا لنا أن الكاتب اختارها عن وعي، ليرسم لنا بصدق فضاء «دشرة» يلفها السكون والصمت والتخلف من كل جانب.



ثبت الرموز

(ا س): استفهام

(ا شا): اسم اشارة

(أ ش): أداة شرط

(تع): تعليل

(ج ا): جملة اسمية

(ج ف): جملة فعلية

(ج ر): جملة رئيسية

(ج ت): جملة تابعة

(ج ش): جملة شرطية

(ج ف ش): جملة فعل الشرط.

(ج ج ش): جملة جواب الشرط

حم: حمل

حم1: الحمل الأول، حم2: الحمل الثاني.

مح: محمول

س: الموضوع

س1: الموضوع الأول «فاعل عادة»

س2: الموضوع الثاني «مفعول»

ص: مكون خاص باللواحق

(ض): ضمير منفصل

(ضـ): ضمير متصل

(ه): ضمير مستتر

(ف): فعل

ع: حرف عطف

[م]: علامة الاندماج

مر: مركب

مرح: مركب حرفي

مر(اش): مركب إشاري

مب: مبتدأ

من: منادى

الهوامش

1) عبدالحميد بن هدوقة: ريح الجنوب. ط5. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1970.

2) عبدالحميد بن هدوقة (1925-1996): من رواد الرواية العربية الجزائرية، تجاوزت شهرته الحدود الوطنية، فهو يحتل مكانة مرموقة بين روائيي المشرق والمغرب والعالم. ترجمت رواياته إلى عدة لغات: كاللغة الفرنسية والروسية والألمانية والإسبانية والهولندية والصينية... وقد حولت رواية ريح الجنوب سنة 1976 إلى فيلم سينمائي، ولقي الفيلم نجاحاً باهراً مثل الرواية. للكاتب عدة أعمال فكرية وأدبية، من شعر وقصة قصيرة ورواية، من رواياته: **ريح الجنوب**. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر 1970 (الرواية طبعت عدة طبعات). **نهاية الأمس**. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر 1975. **بان الصبح**. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1983. **الجازية والدراويش**. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1983. **غداً يوم جديد**. دار الأندلس. الجزائر 1992.

3) سيمون ديك: عالم لغوي هولندي، يعمل مع فريق من الباحثين، منهم الدكتور أحمد المتوكل، ظهرت نظريته النحوية الوظيفية سنة 1978 في مؤلفه الموسوم بـ: النحو الوظيفي.

4) أحمد المتوكل: باحث وأستاذ جامعي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس بالرباط، قسم اللغة الفرنسية، ناقش في 1980/10/31 أطروحة دكتوراه دولة موسومة بـ: (Réflections sur La Théorie de la signification dans la pensée linguistique Arabe) بإشراف (A.J. Greimas)، وطبعت سنة 1982، وله عدة أبحاث في إطار نظرية النحو الوظيفي، نذكرها فيما بعد في الهوامش المقبلة.

5) هي قرية قرب دائرة المنصورة «بولاية برج بو عريريج» تدعى «الحمراء» وهي مسقط رأس كاتب الرواية، ولد فيها يوم 9 جانفي سنة 1925.

6) تنظر كتب النقد القديمة بصفة عامة، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبدالقاهر الجرجاني، والكشاف للزمخشري بصفة خاصة.

7) ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

سعيد حسن بحيري: علم لغة النص. الشركة المصرية العالمية للنشر. بيروت 1977.

صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. الشركة المصرية العالمية للنشر. بيروت 1996.

الأزهر الزناد: نسيج النص. المركز الثقافي العربي. ط1. بيروت 1993.

8) المرجع نفسه.

9) Simon Dik: Functional Grammar North Holland Amsterdam 1978.

10) ينظر أعمال ديك:

Functional Grammar - 1978. : مرجع سابق.

Studies in Functional Grammar. london. Academic Press - 1980.

Funnctional Grammar 1978.

Idioms in a Funnctional Grammar. University of Amsterdam - 1988.

وأعمال الدكتور أحمد المتوكل:

1985 - الوظائف التداولية في اللغة العربية. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1986 - دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1987 - من البنية الحملية إلى البنية المركبية. دار الثقافة. الدار البيضاء.

1988 - أ: من قضايا الرابط في اللغة العربية. منشورات عكاظ. الرباط.

1988 - ب: قضايا معجمية: المحمولات المشتقة في اللغة العربية. اتحاد الناشرين المغاربة. الرباط.

1988 - ج: الجملة المركبة في اللغة العربية. منشورات عكاظ. الرباط.

11) Simon Dik: The Theorie of Functional Grammar Dordrecht. Foris 1989.

12) ينظر أعمال ديك:

a: The Theorie of Functional Grammar 1989.

b: Relational reasoning in functional Grammar in Connolly. S.C. (eds). 1989.

c: Functional Grammar computational model of the natural language user In Connolly. S.C. (eds). 1989.

وأعمال أحمد المتوكل:

1989 - اللسانيات الوظيفية: منشورات عكاظ. الرباط.

1993 - أ: البنية والوظيفة: منشورات عكاظ. الرباط.

1993 - ب: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. ط1. الرباط.

1995 - قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية. دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط.

13) ينظر مقدمات أعمال «ديك» أو «المتوكل»، فبها دائما تذكير بالمبادىء الأساسية لنظرية النحو الوظيفي.

14) ينظر أحمد المتوكل: البنية والوظيفة. مرجع سابق ص 9.

15) ينظر أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية. مرجع سابق.

16) نفسه.

17) نفسه.

18) ينظر أحمد المتوكل: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. مرجع سابق.

19) ينظر نايف خرما وعلي حجاج: اللغات الأجنبية، تعلمها وتعليمها. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1988.

20) ينظر أحمد المتوكل: من البنية الحملية إلى البنية المركبية. مرجع سابق.

21) نفسه.

22) نفسه.

23) ينظر (ديك): The Theorie of Functional Grammar مرجع سابق.

24) أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية. مرجع سابق. ص 23.

25) أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي. مرجع سابق. ص 8، 9.

26) نفسه. ص 11.

27) نفسه. ص 12.

28) أحمد المتوكل: قضايا اللغة العربية.. ص 24.

29) ينظر أحمد المتوكل: الجملة المركبة في اللغة العربية. مرجع سابق.

30) ينظر أحمد المتوكل: الوظائف التداولية في اللغة العربية. مرجع سابق.

31) نفسه.

32) الوظائف التداولية في الحقيقة خمس وظائف، هي: المحور والبؤرة والمبتدأ والمنادى والذيل، لم نعرف وظيفة الذيل، لأنها غير واردة في جمل الحوار.

33) الجلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية. ترجمة: محمد يحياتن. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1992. ص 25.

34) نفسه. ص 29.

35) كل الأرقام الموجودة بين قوسين قبل الجمل، تشير إلى رقم الجملة في التقطيع الذي أجريناه، على حوار الفصل الأول من رواية ريح الجنوب.

36) ينظر ثبت الرموز في الآخر.

* * *

